

DUE DATE SLIP**GOVT. COLLEGE, LIBRARY**

KOTA (Raj.)

Students can retain library books only for two weeks at the most.

BORROWER'S No.	DUE DTATE	SIGNATURE

110442

संस्कृत साहित्यको में अतिप्राकृत तत्त्व



संस्कृत नाटकों में अतिप्राकृत तत्त्व

U. G. C. BOOKS

110442

डा. मूलचन्द पाठक



देवनागर प्रकाशन

250, चौड़ा हास्ता, जयपुर

कृति : संस्कृत नाटकों में अतिप्राकृत भत्त्व
कृतिकार : डा. मूलचन्द पाठक
मूल्य : 250.00
प्रकाशक : देवनागर प्रकाशन,
चौडा रास्ता, जयपुर
मृद्रक : एलोरा प्रिण्टर्स, जयपुर

SUPERNATURAL ELEMENTS IN SANSKRIT DRAMAS

विविधागमशाखाभिर्विद्यास्थानैश्च कल्पितम् ।
 इतिहासपुराणाम्यां शिल्पादिभिरनावृतम् ॥
 दिव्य लोकोत्तरं दिष्टमदृष्टमिति कीर्तितम् ।
 विस्मयाधायकं तत्त्वं तर्कप्रत्यक्षदुर्लभम् ॥
 शापादिकथारूढं नवकल्पविधायकम् ।
 सर्वत्राद्भुतरूपेण काव्ये नाट्ये प्रतिष्ठितम् ॥
 रहस्यदृष्टिप्रत्येतं लोके शास्त्रे च संभृतम् ।
 अप्राकृतमिति ज्ञेयं विज्ञानेन निराकृतम् ॥
 कालिदासादिभिर्जुष्टं विश्ववाङ्मयविलसितम् ।
 प्रकीर्णैर्विविधैर्मृष्टं निबन्धैर्न प्रबन्धतः ॥
 तदेव तत्त्वं प्रथमं प्राच्यपाश्चात्यशास्त्रतः ।
 प्रबन्धेऽत्र समाप्नातं नाट्यशास्त्रदेशा तथा ॥
 अप्राकृतप्रयोगाणां वस्तुशिल्पविभेदिका ।
 रूपके चित्रतां प्राप्ता शतधा भिद्यते गतिः ॥
 रसनेत्रानुकूल्येन स्थापिता सा कवीश्वरैः ।
 गतानुगतिकैश्चान्यैराश्रिता कविपद्धतिः ॥
 न केवलं पुराकाले सम्प्रत्यपि प्रयुज्यते ।
 किन्तु द्वित्रा विदग्धा स्युः कालिदासो निदर्शनम् ॥
 रहस्यं सकलं सम्यग् ध्यात्वा संस्कृतरूपकम् ।
 आमूलचूलमामृष्टं मूलचन्द्रेण धीमता ॥
 तदुपज्ञः प्रबन्धोऽयं कीर्तिप्रीतिकरो भवेत् ।
 सदसदव्यक्तिहेतूनां पण्डितानां प्रसादतः ॥

संस्कृतविभाग :

उदयपुरविश्वविद्यालयः, उदयपुरम्

—रामचन्द्रद्विवेदी

प्राक्कथन

संस्कृत के अधिकांश नाटकों में अलौकिक व अतिमानवीय तत्त्वों की विविध योजना मिलती है जिन्हें हमने आधुनिक विचारधारा के आलोक में 'अतिप्राकृत तत्त्व' कहा है। संक्षेप में, प्राकृतिक जगत् के तथ्यों व अनुभवों को अतिक्रान्त करने वाले सभी तत्त्व 'अतिप्राकृत' कहे जा सकते हैं। अलौकिक, दिव्य, अतिमानवीय एवं अद्भुत आदि शब्दों से अभिहित विभिन्न तत्त्व इसमें अन्तर्भूत हैं।

संस्कृत नाटक अपने जन्म से ही धार्मिक भावना एवं पौराणिक चेतना से अनुप्राणित रहा है। अधिकतर नाटकों में अतिप्राकृत तत्त्व इसी धार्मिक व पौराणिक मनोभूमि की देन है। कुछ नाटकों में लोककथाओं एवं उनमें व्यक्त लोकविश्वासों के क्षेत्र से भी ये तत्त्व ग्रहण किये गये हैं। इस प्रकार अधिकांश अतिप्राकृत तत्त्व प्राचीन भारतीय समाज की उस सांस्कृतिक परिदृष्टि एवं जीवन-विश्वासों के अविभाज्य अङ्ग तथा उनकी काव्यात्मक अभिव्यक्तियाँ हैं जिनका उस समाज के एक सवेदनशील घटक के रूप में संस्कृत नाटककार स्वयं भी भागीदार है।

अतिप्राकृत तत्त्व-विषयक परिकल्पनाएं वस्तुतः किसी जनसमुदाय की विश्व-सम्बन्धी सामान्य अवधारणाओं की अंग होती हैं। सृष्टि की शक्तियों के स्वरूप, कार्य एवं उनके साथ अपने सम्बन्ध के विषय में मनुष्य की सदा से ही कुछ मान्यताएं रही हैं। इनके प्रकाश में ही वह भौतिक व मानवीय जगत् की घटनाओं व तथ्यों की व्याख्या करता है। संस्कृत नाटकों में प्रयुक्त अतिप्राकृत तत्त्व भी प्राचीन भारत में विकसित इन सांस्कृतिक मान्यताओं की ही कलात्मक अभिव्यक्तियाँ हैं। प्राचीन साहित्य की सम्यक् अवगति, रसास्वादन एवं मूल्यांकन के लिए उनकी अभिज्ञता हमारे लिए नितान्त आवश्यक है।

(घ) : संस्कृत नाटक में अतिप्राकृत तत्त्व

हमारी मान्यता रही है कि मनुष्य सृष्टि में स्वतःपूर्ण, स्वतन्त्र और अकेला नहीं है। मानव-लोक और दृश्यमान जगत् के परे भी अनेक दैवी व आसुरी शक्तियों, अनीन्द्रिय लोकों एवं आश्चर्यकारी नस्वों की सत्ता है। मनुष्य इस विराट् सृष्टि का ही एक अङ्ग है। इस सृष्टि में देवता, असुर, राक्षस, पशु-पक्षी, वृक्ष-वनस्पति—मक्षेप में, दिव्य-मर्त्य, चेतन-अचेतन सभी का मह-अस्तित्व है तथा इन सबके साथ मनुष्य विभिन्न सम्बन्ध-मूत्रों में बंधा है। हमारा प्राचीन साहित्य मनुष्य को इस विराट् विश्व के मध्य में रखकर उसके राग-विरागों का चित्रण करते हुए समस्त सृष्टि के साथ उसके जीवन के सामंजस्य का दर्शन कराता है। उसके मत में मनुष्य की नियति शेष सृष्टि से पृथक् नहीं है, प्रत्युत सबके साथ अभिन्न रूप से जुड़ी हुई है। इस मूलभूत जीवन-दर्शन का ही यह तार्किक परिणाम है कि हमारे पुराने साहित्य में प्राकृत व अतिप्राकृत के बीच आत्यन्तिक विभेद या पार्थक्य नहीं किया जा सकता। वे दो स्वतन्त्र व निरपेक्ष कोटियाँ नहीं हैं, अपितु, अधिक से अधिक एक ही सृष्टि के दो निम्नोच्च स्तर हैं जिनमें केवल गुणात्मक अन्तर है, प्रकारात्मक नहीं। उसमें प्राकृत का प्रायः अतिप्राकृत में और अतिप्राकृत का प्राकृत में विलय हो जाता है; दोनों की सीमाएँ एक-दूसरे में अदृश्य हो जाती हैं। उनका सम्बन्ध न आकस्मिक है और न कादाचित्तिक ही, अपितु उनका परस्पर आदान-प्रदान एवं अनुग्राह्य-अनुग्राहक भाव सृष्टि की नियमित प्रक्रिया एवं व्यवस्था का ही एक सहज अंग है।

संस्कृत नाटक में दैवी शक्तियाँ मनुष्य के प्रति प्रकृत्या-उदार, सहानुभूतिशील एवं उसके महयोगी व सहायक के रूप में परिकल्पित हैं जिन पर हमारे धार्मिक व पौराणिक विश्वासों की छाप है। यूनानी देवताओं के समान वे मानव-द्वेषी, नीतिहीन व स्वेच्छाचारी नहीं हैं, अपितु धर्म और नैतिकता की संरक्षक एवं संचर्क हैं। संस्कृत नाटकों में मानव पात्रों के प्रति दिव्य शक्तियों के अनुग्रह, उपकारित्व, साहाय्य या हस्तक्षेप के अनेक प्रसंग आये हैं। भास, कालिदाम, हर्ष, भवभूति, दिङ्नाग, क्षेमी-ध्वर आदि की कृतियों में दैवी शक्तियों की यह भूमिका देखी जा सकती है।

भागीय विचारधारा भौतिक जगत् में अनेक रहस्यमय व अद्भुत घटनाओं की संभाव्यता स्वीकार करती है। वह प्रकृति को केवल जड़-तत्त्व नहीं मानती अपितु उसमें ऐसी सचेतन शक्तियों की सत्ता अंगीकार करती है जो समय-समय पर अनेक चामत्कारिक घटनाओं व तथ्यों के रूप में स्वयं को प्रकट करती रहती हैं। वह अनेक प्राकृत वस्तु-व्यापारों को दैवी आकांक्षाओं के सकेत के रूप में ग्रहण करती है। हमारी धार्मिक परम्परा भी ऐसे मिद्ध पुरुषों के वृत्तान्तों से पूर्ण है जो अपनी विभूतियों व मिद्धियों के लोकोत्तर प्रभाव में सामान्य धरानल से उच्चतर पीठिका पर स्थित दिखाई देते हैं। इसी प्रकार हमारी दार्शनिक विचारधारा मनुष्य के कार्य-

कलाओं के संचालन एवं उसके जीवन-क्रम व नियति के निर्धारण में प्राक्तन कर्म तथा भाग्य, दैव या विधि जैसी अलक्ष्य शक्तियों की सर्वशक्तिमत्ता व नियन्त्रित्व को स्वीकार करती है। संस्कृत साहित्य में और विशेषतः नाटक में अतिप्राकृत तत्त्वों का स्वरूप व प्रयोग भारतीय विचारधारा की उक्त सामान्य प्रवृत्तियों व दिशाओं से दूर तक प्रभावित व निर्देशित है।

यद्यपि संस्कृत परंपरा में अतिप्राकृत तत्त्वों के लिए अलौकिक, लोकातिक्रान्त, लोकान्ति, अतिमानुष, दिव्य आदि कितने ही शब्द मिलते हैं पर अतिप्राकृत का अर्थक्षेत्र इन नवसे विस्तृत है तथा इन सभी शब्दों के अर्थ इसमें अन्तर्भूत हैं। वस्तुतः यहां अतिप्राकृत शब्द का अंग्रेजी के 'सुपरनेचुरल' के पर्याय के रूप में प्रयोग किया गया है। 'नेचुरल' (प्राकृत) व 'सुपरनेचुरल' (अतिप्राकृत) का विभाजन निश्चय ही आधुनिक युग की प्रकृतिवादी वैज्ञानिक विचारधारा पर आधारित है और प्रस्तुत अध्ययन में इसी विचार-सरणि को 'प्राकृत' व 'अतिप्राकृत' के विभाजन का आधार माना गया है। इसी दृष्टि से विषय के नामकरण में भारतीय परंपरा के अलौकिक आदि शब्दों की तुलना में एक विदेशी शब्द के अर्थ को प्रतिबिम्बित करने वाले शब्द को ग्रहण किया गया है। साथ ही यह शब्द भारतीय परंपरा के लिए सर्वथा अज्ञात भी नहीं है। हमारे प्राचीन साहित्य में 'अतिप्राकृत' का तो नहीं पर 'अप्राकृत' शब्द का 'असाधारण', 'अलौकिक' आदि अर्थों में अनेक स्थानों पर प्रयोग हुआ है। यहां यह विशेष रूप से उल्लेखनीय है कि हमने प्रस्तुत अध्ययन में 'नाटक' शब्द का लोक-प्रचलित व्यापक अर्थ में प्रयोग किया है, रूपक के प्रधान भेद 'नाटक' के शास्त्रीय अर्थ में नहीं।

संस्कृत नाटक में प्रारंभ से ही विभिन्न कारणों व उद्देश्यों से अतिप्राकृत तत्त्वों का प्रयोग होता रहा है। वस्तु, नेता एवं रस—नाटक के इन तीनों ही अंगों को चमत्कारपूर्ण व प्रभावशाली बनाने में इनकी विजिष्ट भूमिका रहती है। कुशल नाटककार के हाथों ये तत्त्व कृति के आन्तरिक एवं अविभाज्य अंगों में परिणत हो जाते हैं। नाटकीय वस्तु के उत्थान, विकास, परिवर्तन एवं परिसमापन—इन सभी अवस्थाओं को इनका उल्लेख्य योग रहता है। संस्कृत नाटक की मुखान्तता का भी इन तत्त्वों से निकट का संबंध है। नाटक की कथा में जटिलता, संघर्ष अन्तर्द्वन्द्व आदि की सृष्टि तथा उनके अंतिम सुखमय समाधान में इनकी सान्निध्य भूमिका रहती है। वस्तुतः नाटक विशेष के सौन्दर्यस्वादन एवं साहित्यिक मूल्य के सम्यक् आकलन के लिए उसमें समाविष्ट अतिप्राकृत तत्त्वों के स्वरूप, कार्य एवं भूमिका का अध्ययन अपेक्षित ही नहीं, अपरिहार्य भी कहा जा सकता है। अतिप्राकृत तत्त्व अविकतर संस्कृत नाटकों के नाटकीय वैशिष्ट्य व मूल्यवत्ता से घनिष्ठतया संबंधित हैं, अतः

(च) : संस्कृत नाटक में अनिप्राकृत तत्त्व

उनका अध्ययन निश्चय ही संस्कृत नाटक की एक नयी अवगति में सहायक हो सकता है। संस्कृत नाटक के अध्येताओं व अनुसंधाताओं की दृष्टि इसके अन्यान्य पक्षों की ओर तो गयी है, पर उममे प्रयुक्त अतिप्राकृत तत्त्वों के विस्तृत व व्यवस्थित विवरण तथा उनके नाटकीय वैशिष्ट्य के अध्ययन व मूल्यांकन का इससे पूर्व कोई विशिष्ट एवं सर्वग्राही प्रयत्न नहीं किया गया। प्रस्तुत ग्रंथ इसी अभाव की पूर्ति की दिशा में एक विनम्र प्रयास है।

यह ग्रंथ लगभग दो वर्ष पूर्व उदयपुर विश्वविद्यालय द्वारा पी. एच. डी. उपाधि के लिए स्वीकृत मेरे जोध प्रबन्ध 'संस्कृत के प्रमुख नाटको मे अतिप्राकृत तत्त्व' पर आधारित है। मूल प्रबन्ध को प्रायः अविकल रूप में ही प्रकाशित किया जा रहा है। यों तो इस ग्रंथ मे अनिप्राकृत तत्त्वों की विशिष्ट दृष्टि से संस्कृत के प्रमुख नाटकों का ही अध्ययन अभीष्ट है, पर अंतिम अध्याय में अनेक अप्रमुख एवं अप्रसिद्ध नाटकों का भी विहंगावलोकन किया गया है जिससे संस्कृत नाटक की प्रायः समग्र परंपरा मे अतिप्राकृत तत्त्वों के प्रयोग का, कहीं विस्तार से और कहीं सक्षिप्त, परिचय प्राप्त हो जाता है। इसी तथ्य को ध्यान में रखते हुए मूल प्रबन्ध के नाम में परिवर्तन किया गया है। किन्तु लेखक का यह दावा कदापि नहीं है कि इस ग्रंथ में संस्कृत के प्रत्येक नाटक का अतिप्राकृत तत्त्वों की दृष्टि से अध्ययन कर लिया गया है। वस्तुतः संस्कृत का समग्र नाट्य-साहित्य इतना विपुल एवं विविध है कि किसी भी एक ग्रंथ के कलेवर मे उमका मपूर्ण अध्ययन-आकलन संभव नहीं हो सकता। इस कार्य मे एक बड़ी बाधा यह भी है कि अनेक संस्कृत नाटक अभी तक अमुद्रित अवस्था मे है या मुद्रित हो जाने पर भी वे अध्येताओं के लिए दुर्लभ रहते हैं। प्रस्तुत अध्ययन मे यथासंभव संस्कृत नाटक के प्रारंभ काल से लेकर लगभग १२वीं शताब्दी तक के सभी प्रमुख नाटकों को सम्मिलित किया गया है। कृतियों के चुनाव मे नाटकों की प्राचीनता, प्रसिद्धि, लोकप्रियता, साहित्यिक श्रेष्ठता और विशेष रूप से अतिप्राकृत तत्त्वों की सुनभता आदि आधारों को स्वीकार किया गया है। प्रस्तुत ग्रंथ में विवेचित नाटकों मे प्रायः वे सभी प्रधान कृतियाँ आ गयी हैं जिनका कीथ ने अपने प्रसिद्ध ग्रंथ 'संस्कृत ड्रामा' मे अधिक विस्तार से परिचय दिया है। कुछ ऐसे नाटकों को भी जो कीथ के समय मे उपलब्ध नहीं थे इस अध्ययन के परिवेश मे समाविष्ट किया गया है। लगभग १२वीं शती तक के प्रमुख नाटकों के विवेचन के पश्चात् हमने अतिप्राकृत तत्त्वों के नाटकीय प्रयोग की परवर्ती परम्परा के दिग्दर्शन का भी प्रयास किया है जिनसे यह स्पष्ट हो सकेगा कि संस्कृत नाटक अपने ह्रासकाल में किस प्रकार अन्य तत्त्वों के ही समान अतिप्राकृत तत्त्वों के विषय में भी प्रायः परंपरा का ही पालन व पिण्डपेपण करता रहा।

प्रस्तुत अध्ययन में नाटकों का विवेचन प्रायः उनके कालकाल के अनुसर किया गया है, किन्तु अनेक नाटकों का रचना-काल अनिश्चित व विवादास्पद होने के कारण इस बारे में ननुमेद की पर्याप्त सम्भावना है। अन्तिम अध्याय में, जहाँ परवर्ती काल के बहुत से नाटकों के अतिप्राकृत तत्त्वों के स्वर्ण मात्र दिष्टे गये हैं, कालकाल के साथ साथ विषयवस्तु एवं रूपक के प्रकार-भेद का भी विवेचन में अनुसरण किया गया है।

प्रस्तुत शोध-प्रबन्ध में लेखक का ध्येय अतिप्राकृत तत्त्वों का विवरण मात्र देना नहीं है अपितु उनके नाटकीय विनियोग के वैशिष्ट्य का निरूपण करना भी है। यद्यपि विभिन्न कृतियों में अनेक तत्त्व समान हैं, फिर भी उनके विनियोग में प्रत्येक नाटक की अपनी कुछ विशेषता है। यही कारण है कि यह अध्ययन प्रत्येक नाटक को अतिप्राकृत तत्त्वों की दृष्टि में एक स्वतन्त्र इकाई मान कर किया गया है। लेखक का उद्देश्य वस्तुतः अतिप्राकृत तत्त्वों के अलोक में विशेष-विशेष नाटक का अध्ययन करना है, न कि अतिप्राकृत तत्त्वों का ही स्वतन्त्र या सामान्य रूप में। उदाहरणार्थ नन्कृत के अनेक नाटकों में शान के प्रयोग आये हैं पर प्रकृति व उद्देश्य की दृष्टि में प्रत्येक कृति के स्वर्ण में उनकी अपनी विशिष्ट भूमिका एवं मरचनगत महत्त्व है। प्रस्तुत अध्ययन प्रबन्ध अतिप्राकृत तत्त्वों के नाटकगत विनियोग का साहित्यिक अनुशीलन है। इसीलिए इनमें नाटक विशेष की मरचना में इन तत्त्वों की भूमिका का सविस्तार विचार किया गया है। यत्र उनका एक उदाहरण देना उचित होगा। कालिदास के मालविकाग्निमित्र में पादाघात-रूप बोद्ध द्वारा अगों के पुष्पोग्गन की बात कही गयी है जो सम्भवतः तत्कालीन लोकविश्वास पर आधारित है। नाटककार ने यों तो इन घटना की सूचना और वह भी तेषथ में वस्तु अक के अत में दी है पर विचार करने पर यह स्पष्ट है कि इन घटना के पूर्व-प्रपर सूत्र तृतीय अक में लेकर पञ्चम अक तक की वस्तु-योजना में अनुसृत हैं। बोद्ध-सुवर्दी लोकविश्वास का यह नाटकीय विनियोग कालिदास की उस काव्य-दृष्टि का एक और साक्ष्य है जिनमें मानव और प्रकृति की अवधारणा एक ही सत्ता के दो समानर्गल घटकों के रूप में की गई है।

प्रस्तुत ग्रन्थ में प्रत्येक प्रमुख नाटक के स्वर्ण में अतिप्राकृत तत्त्वों का अध्ययन साधारणतया निम्न शीर्षकों के अन्तर्गत किया गया है—(१) कथावस्तु में अतिप्राकृत तत्त्व (२) अतिप्राकृत पात्र (३) अतिप्राकृत लोकविश्वास एवं (४) अतिप्राकृत तत्त्व और रस। प्रथम शीर्षक के अन्तर्गत नाटकीय कथावस्तु में प्रयुक्त अतिप्राकृत घटनाओं, प्रसंगों, स्थितियों व वस्तुओं आदि का अध्ययन किया गया है। द्वितीय शीर्षक के अन्तर्गत दिव्य या मानव पात्रों के व्यक्तित्व की अतिप्राकृत विशेषताओं का परिचय दिया गया है।

तृतीय शीर्षक में अतिप्राकृत तत्त्वों की मान्यता पर आधारित अथवा उनका स्फुट या अस्फुट सकेत देने वाले कतिपय लोकप्रचलित विश्वासों—जैसे शकुनों द्वारा शुभ-अशुभ का सूचन, दैव या भाग्य की सर्वनियामकता, कर्मविपाक की अपरिहार्यता, भविष्यज्ञान पर आधारित निष्ठादेश, वृक्षों में अप्राकृत रीति से पुष्पोद्गम की कल्पना पर आधारित दोहद आदि का विवरण दिया गया है। चतुर्थ शीर्षक के अन्तर्गत नाटक विशेष में प्रयुक्त अतिप्राकृत तत्त्व किन-किन रसों व भावों की अभिव्यञ्जना में सहायक होते हैं, यह स्पष्ट किया गया है। रस-सिद्धान्त की शास्त्रीय शब्दावली का प्रयोग करते हुए भी इस विवेचन को शास्त्रीयता की रूढ़ जटिलताओं से बचाने का प्रयास किया गया है। जिन नाटकों में घटना या पात्रों के रूप में अतिप्राकृत तत्त्व नष्टी मिलते, उनमें केवल लोकविश्वासों के रूप में पाये जाने वाले ऐसे तत्त्वों का परिचय दिया गया है। जिन नाटकों में अतिप्राकृत तत्त्व बहुत कम आये हैं या विशेष महत्त्व नहीं रखते, उनमें उक्त सभी शीर्षकों के अनुसार अध्ययन का आग्रह नहीं रखा गया है। अन्तिम अध्याय में परवर्ती व अप्रमुख नाटकों के विवेचन में अतिप्राकृत तत्त्वों का दिग्दर्शन-मात्र अर्थात् होने से उक्त शीर्षकों का प्रयोग नहीं किया गया है। प्रत्येक प्रमुख नाटक के अध्ययन के आरम्भ में रचयिता व कृति का सामान्य परिचय दिया गया है तथा उसमें प्रयुक्त अतिप्राकृत तत्त्वों की पृष्ठभूमि या संभावित स्रोतों पर प्रकाश डाला गया है। इसी प्रकार प्रत्येक नाटक या नाटककार के अध्ययन को कुछ निष्कर्षों के साथ समाप्त किया गया है।

अपने संपूर्ण अध्ययन को हमने दस अध्यायों में विभक्त किया है। प्रथम दो अध्याय अध्वेय विषय की पृष्ठभूमि प्रस्तुत करते हैं। प्रथम अध्याय में अतिप्राकृत तत्त्व के स्वरूप पर प्रकाश डालते हुए उसकी आधारभूत अवधारणाओं व आस्थाओं का परिचय दिया गया है। सृष्टि व उसकी शक्तियों के विषय में प्राकृतवादी व अतिप्राकृतवादी दृष्टियों का विवेचन करते हुए हमने दिखाया है कि अतिप्राकृत-तत्त्व-सम्बन्धी विश्वास प्राचीन मनुष्य की अतिप्राकृतवादी विश्व-दृष्टि के अविभाज्य अंग हैं और हमारा अधिकांश प्राचीन साहित्य इन विश्वासों की विविध अभिव्यक्तियों से युक्त है। यद्यपि प्राचीन काल में प्राकृतवादी चिन्तन की भी एक परंपरा थी, पर वह अधिक से अधिक एक अन्तर्धारा ही रही। आधुनिक युग में वस्तुवादी वैज्ञानिक चिन्तन तथा बुद्धिवाद के आविर्भाव व विकास के पहले तक मानव-चिन्तन में अतिप्राकृत धारणाओं का ही प्राधान्य रहा और साहित्य में प्रयुक्त अतिप्राकृतिक तत्त्व उन्हीं की सहज, स्वाभाविक एवं कलात्मक अभिव्यक्तियाँ हैं।

इसी अध्याय में अतिप्राकृत तत्त्व-विषयक विश्वासों के उद्भव, मानव-जीवन में उनकी भूमिका तथा आधुनिक युग में इनके प्रति पाये जाने वाले विविध

दृष्टिकोणों का उल्लेख करते हुए इस सम्बन्ध में प्रस्तुत लेखक ने अपना मत स्पष्ट किया है। इसके पश्चात् धर्म, पुराकथा, दर्शन, लोककथा व साहित्य के साथ अतिप्राकृत तत्त्वों के सम्बन्ध का अनुसंधान करते हुए यह दिखाया गया है कि संस्कृत नाटकों में प्रयुक्त ये तत्त्व धार्मिक विश्वासों, पौराणिक साहित्य की कल्पनाओं, दार्शनिक विचार-गुणों, लोककथा की कथानक-रूढ़ियों एवं इन सबको अपने कलेवर में अभिव्यक्ति देने वाले साहित्य की पूर्ववर्ती परंपरा के प्रभावों की देन है। किन्तु नाटकों में इनका प्रयोग उक्त प्रभावों की अभिव्यक्ति मात्र नहीं है, अपितु नाटककारों ने उनका विशिष्ट कलात्मक उद्देश्यों के लिए सचेतन विनियोग भी किया है।

द्वितीय अध्याय में संस्कृत नाटकों में प्रयुक्त अतिप्राकृत तत्त्वों की नाट्य-शास्त्रीय पृष्ठभूमि का अनुसंधान किया गया है। प्रारंभ में नाट्य के स्वरूप का संक्षिप्त परिचय देकर उसकी दिव्य उत्पत्ति की नाट्यशास्त्रीय कथा की चर्चा करते हुए हमने दिखाया है कि संस्कृत नाटक का धर्म व पौराणिक कथाओं के साथ प्रारंभ से ही नाता रहा है और अविच्छिन्न संस्कृत नाटकों में प्रयुक्त अतिप्राकृत तत्त्व प्रायः इन्हीं स्रोतों से आये हैं। इस सम्बन्ध में कतिपय आधुनिक विद्वानों के मतों का भी उल्लेख किया गया है। अन्तर्गत रूप के भेदों, कथावस्तु व पात्रों की योजना तथा रस-संबन्धी नाट्यशास्त्रीय विवेचन में प्रत्यक्ष या अभ्यक्ष रूप से स्वीकृत विभिन्न अतिप्राकृत तत्त्वों पर प्रकाश डाला गया है। इस अध्याय के अंतिम परिच्छेद में हमने बताया है कि अतिप्राकृत तत्त्वों का यों तो शृंगार, करुण भयानक, रौद्र आदि विभिन्न रसों से सम्बन्ध है, पर इनका सबसे बनिष्ठ सम्बन्ध अद्भुत रस से है। संस्कृत का अब तक उपलब्ध नाट्यसाहित्य नाट्यशास्त्र के ऋतु का है, अतः यह स्वाभाविक ही है कि उसमें नाट्यशास्त्र के अतिप्राकृत-संबन्धी निर्देशों का भी अनुगमन हो।

तृतीय अध्याय से प्रस्तुत अध्ययन के व्यावहारिक पक्ष का आरंभ होता है। इस अध्याय में मुख्यतः भास के नाटकों में प्रयुक्त अतिप्राकृत तत्त्वों का विवेचन किया गया है। भास के पूर्ववर्ती अश्वघोष के नाटक इनने खंडित रूप में मिले हैं कि उनमें प्रयुक्त अतिप्राकृत तत्त्वों के बारे में निश्चित रूप से कुछ नहीं कहा जा सकता। फिर भी इस विषय में जितनी-सी जानकारी मिली है उसके आधार पर हमने उनका संक्षिप्त परिचय देकर विषय को सर्वांगीण बनाने की चेष्टा की है। यों तो चादस्त के अलावा भास के सभी नाटकों का अध्ययन किया गया है पर अतिप्राकृत तत्त्वों की दृष्टि से अधिक महत्वपूर्ण प्रतिमा, अभिषेक, मध्यमव्यायोग, दूतवाक्य, बालचरित व अदिमारक का हमने विस्तार से अध्ययन किया है - विशेष रूप से अंतिम दो का।

चतुर्थ अध्याय में कालिदाम के नाटका का अध्ययन प्रस्तुत किया गया है। उनके 'विक्रमोर्वशीय' व 'शाकुन्तल' अतिप्राकृत तत्त्वों के कलात्मक विन्यास की दृष्टि से अप्रतिम हैं, अतः हमने इन नाटकों में प्रयुक्त अतिप्राकृत तत्त्वों का विशिष्ट व विस्तृत अध्ययन किया है। यद्यपि मालाविकाग्निमित्र में इन तत्त्वों का लगभग अभाव है, पर उमर में दोहद के रूप में एक विशिष्ट अतिप्राकृत लोकविश्वास का रमणीय विनियोग हुआ है, अतः हमने इस नस्त्र का भी विशिष्ट अध्ययन प्रस्तुत किया है।

पंचम अध्याय में मृच्छकटिक व मुद्राराक्षस इन दोनों सामाजिक रूपों में प्रयुक्त कतिपय अतिप्राकृत लोकविश्वासों का परिचय दिया गया है। षष्ठ अध्याय में हय की दो नाटिकाओं व 'भागानन्द' नाटक का तथा मण्डन में भट्टनारायण के 'बेणी-महार' का अतिप्राकृत तत्त्वों की दृष्टि में विवेचन किया गया है। अष्टम अध्याय भवभूति के नाटकों में सम्मिश्रित है। कालिदाम के बाद संस्कृत नाटक के क्षेत्र में भवभूति सबसे प्रतिभाशाली नाटककार माने जाते हैं, अतः उनके नाटकों का भी अध्ययन विस्तार से किया गया है।

नवम अध्याय में ह्यसकाल के प्रतिनिधि नाटककार मुरारि व राजशेखर के नाटकों में प्रयुक्त अतिप्राकृत तत्त्वों का विवरण देते हुए उनके विनियोग का मूल्यांकन किया गया है। राजशेखर का कपुग्मजरी नामक सट्टक प्राकृत भाषा में प्रणीत है, फिर भी इसकी प्रसिद्धि व महत्त्व को देखते हुए हमने इसके अतिप्राकृत तत्त्वों का भी परिचय दिया है जिसके बिना राजशेखर की कृतियाँ का अध्ययन अधूरा रहता। दशम अध्याय में शक्तिभद्र, दिङ्नाग, क्षेमेश्वर, कुलेश्वर, जयदेव, रामभद्र दीक्षित व महादेव आदि के नाटकों का विवेचन किया गया है। साथ ही इस अध्याय में हमने रामकथा-सम्बन्धी कुछ प्राचीन व लुप्त, किन्तु नाट्यशास्त्रीय ग्रन्थों में उद्धृत या उल्लिखित नाटकों को भी अपने अध्ययन में सम्मिलित किया है। अतिप्राकृत तत्त्वों के नाटकीय विनियोग की परबर्ती परम्परा के दिग्दर्शन के लिए हमने इसी अध्याय में अनेक नाटकों के अतिप्राकृत तत्त्व सम्बन्धी मदभं दिये हैं जिनमें से कुछ बीमवी शताब्दी की कृतियाँ भी हैं।

प्रस्तुत ग्रन्थ की योजना के मस्तिष्क में आने से लेकर इसके प्रकाशन के क्षण तक अनेकानेक व्यक्तियों ने इस कार्य में मुझे विभिन्न रूपों में सहयोग व साहाय्य प्रदान किया है जिनके त्रि आभार प्रकट करना मैं अपना पुनीत कर्तव्य मानता हूँ। सर्वप्रथम तो मैं अपने गुरुजना—पूज्यपाद श्री सुरजनदास जी स्वामी, डॉ॰ फतहसिंह,

डॉ० दन्तुशेखर, डॉ० रामानन्द निचारी एवं श्री द्विवेदनाथ ज्यों पुरकायस्थ के प्रति अपने हृदय की कृतज्ञता प्रकट करना चाहता हूँ जिनके चरणों में बैठकर मैं मृत के दो अन्तर मीले तथा जिनके आशीर्वादों एवं शुभ कामनाओं ने मुझे निरन्तर प्रोत्साहित व प्रेरित किया ।

मैं अपने शोवकाय के निर्देशक डॉ० रामचन्द्र द्विवेदी, प्राचार्य, मस्तिष्क विभाग एवं अध्यक्ष, मानविकी मन्त्रालय, उदयपुर विश्वविद्यालय के प्रति अपने अन्नस्तन का गहन आदर एवं आभार प्रकट करना चाहता हूँ जिनकी मनन प्रेरणा, स्नेहमय मंगल कामना एवं वैदुष्यपूर्ण परामर्श व मार्गदर्शन से इस ग्रन्थ का प्रगटन सम्भव हो सका । डॉ० द्विवेदी के सम्पर्क में रहने हुए पिछले कुछ वर्षों में जो कुछ सीखने को मिला है उसे कदापि भूला नहीं जा सकता । वस्तुतः उनके प्रति कृतज्ञता प्रकट करने के लिए मेरे पास शब्द नहीं हैं ।

यहाँ मैं अपने स्नेही मित्रों—डॉ० नवनरसिंहोर डॉ० नागेश्वरराज जोशी, श्री विष्णुचन्द्र, डा० प्रतापकरण माथुर एवं श्री नरेन्द्र पट्टा के प्रति भी कृतज्ञता प्रकट करना चाहता हूँ जिन्होंने समय-समय पर बहुमूल्य सुझाव व परामर्श द्वाारा मुझे अनुगृहीत किया । अपने शोवकाय में जिन विद्वान् मनीषियों के ग्रन्थों का मैंने उपयोग किया है उनके प्रति भी मैं अद्यान्त हूँ । विशेष रूप से मैं श्रीमती उषा तायन का अन्नस्तन आभारी हूँ जिनके ग्रन्थ 'संस्कृत डामाजू भाव् ट्वेन्टिएन् सेंचरी से प्रस्तुत प्रबन्ध का अन्तिम अध्याय के कुछ अंशों को लिखने में मुझे विशेष सहायता मिली है ।

अरुनी जीवन मगिनी पद्मा को मात्र धन्यवाद देकर मैं कदापि उन्मत्त नहीं हो सकता, क्योंकि उनके सहयोग के बिना मैं इस कार्य को शायद ही पूरा कर पाता । मेरे बच्चे—बसुन्दा, सुजीत व नीरजा ने अवोध होने हुए भी मेरे कार्य में समय-समय पर जो मदद की उसके लिए मैं उन्हें केवल आशीर्वाद ही दे सकता हूँ ।

श्री दूर्हसिंह मेहता ने शोव-प्रबन्ध को मुद्राण रूप में टंकित कर मेरे कार्य में जो हाथ बँटाया इसके लिए व धन्यवाद के पात्र हैं । दवनागर प्रकाशन के मन्त्रालय श्री पवनचन्दजी मिश्रवी एवं श्री मनमोहनराजजी ने प्रस्तुत प्रबन्ध के प्रकाशन का दायित्व सहर्ष स्वीकार कर देने जिन मुचार व मुद्रितपूर्ण रीति में सम्पन्न किया है इसके लिए मैं उन्हें प्रति आभारी हूँ ।

डॉ० द्विवेदी ने ग्रन्थ का आमुख लिखकर मुझ पर जो अनुकम्पा की है उनके लिए मैं एक बार पुनः उनके प्रति आभार प्रकट करना हूँ ।

(ठ) सस्कृत नाटक मे अतिप्राकृत तत्त्व

अत मे ग्रंथ को सहृदय व मुधी पाठको के हाथो मे सौंपने हुए यही निवेदन है कि इसमे प्रमाद या अज्ञान वश मुझ से जो भी त्रुटिया हुई हो उन्हे वे उदारतापूर्वक क्षमा करेंगे । सस्कृत नाटक की अवगति एवं रसास्वादन म यदि इस ग्रन्थ से प्रबुद्ध पाठको को कुछ भी लाभ होगा तो अपने श्रम को सार्थक मानूंगा ।

सस्कृत विभाग
उदयपुर विश्वविद्यालय, उदयपुर

—मूलचन्द्र पाठक



संकेताक्षर सूची

अनु० प०	अनुशामन पद
अ० भा०	अभिनव भारती
अभि०	अभिप्रेक
अभि० शाकु०	अभिज्ञानशाकुन्तल
अवि०	'अविमर्श'
आ० शू०	आश्चर्यबूढामरि
आ० प०	आदिपव
ई० उ०	ईश उपनिषद्
उ० रा०	उन्मत्तराघव
उ० रा० च०	उत्तरामचरित
क० उ०	कठ उपनिषद्
कपूर्०	कपूर्वमजरी
क० स० सा०	कथासरित्सागर
काव्य० सू० वृ०	काव्यालंकारसूत्र वृत्ति
कु० स०	कुमारसम्भव
च० कौ०	चण्डकौशिक
छादो० उ०	छादोष्ण उपनिषद्
तप० म०	तपतीसवरण
द० रु०	दशरूपक
दु० वा०	दूनवाक्य
दे०	देखिए
ध्वन्या०	ध्वन्यालोक

ना० द०	नाट्यदर्पण
ना० द० वि०	नाट्यदर्पणविवृति
ना० ल० र० को०	नाटकलक्षणरत्नकोश
नि० सा० प्रे०	निर्णयसागर प्रेस
प० पु०	पद्मपुराण
पृ०	पृष्ठ
प्र० यो०	प्रतिज्ञायोगन्दरायण
प्रि० द०	प्रियदर्शिका
खा० च०	खानखरित
दा० रा०	दासरायायण
बृहदा० उ०	बृहदारण्यक उपनिषद्
भा० ना० च०	भासनाटकचक्र
भा० पु०	भागवत पुराण
भा० प्र०	भावप्रकाशन
म० च०	महावीरचरित
म० पु०	मत्स्यपुराण
महा० भा०	महाभारत
म० व्या०	मध्यमव्यायोग
माल०	मालविकाग्निमित्र
मा० मा०	मालतीमाधव
मु० च०	मुण्डक उपनिषद्
मृच्छ०	मृच्छकटिक
योग०	योगसूत्र
रत्ना०	रत्नावली
र० सु०	रत्नाम्बुसुधाकर
राजत०	राजतरंगिणी
व० जी०	वैश्वदेवजीवित
वा० पु०	वायुपुराण
विज्रमो०	विज्रमोवशोप
वि० पु०	विष्णुपुराण
हा० प०	शान्तिपर्व

विषयानुक्रम

विषय	पृष्ठ सं०
ग्रामुख	क
प्राक्कथन	ग-ठ
सकेताक्षर	ड-ढ
प्रथम अध्याय	
अतिप्राकृत तत्त्व वैचारिक आधार	१-५७
विषय-प्रवेश	१
अतिप्राकृत तत्त्व का स्वरूप	२
सृष्टि के प्रति मनुष्य का द्विघट्ट दृष्टिकोण	४
प्राकृतवाद	४
अतिप्राकृतवाद	११
अतिप्राकृत विश्वास उद्भव व भूमिका	१६
अतिप्राकृत तत्त्व विभिन्न दृष्टिकोण	१६
धर्म और अतिप्राकृत तत्त्व	२४
योगिक विभूतियाँ व तान्त्रिक मिथियाँ	३०
धर्म और संस्कृत नाटक	३३
पुराकथा और अतिप्राकृत तत्त्व	३४
पुराकथा और संस्कृत नाटक	३८
दर्शन और अतिप्राकृत तत्त्व	४०
ईश्वर	४२
जगत्	४२
आत्मा	४२
मोक्ष	४३
कर्म व पुनर्जन्म का सिद्धान्त	४३

(त) सस्कृत नाटक मे अतिप्राकृत तत्त्व

दर्शन और सस्कृत नाटक	४५
लोककथा और अतिप्राकृत तत्त्व	४५
लोककथा और सस्कृत नाटक	४६
साहित्य और अतिप्राकृत तत्त्व	५१

द्वितीय अध्याय

अतिप्राकृत तत्त्व नाट्यशास्त्रीय पृष्ठभूमि ५६-६०

नाट्य का स्वरूप	५६
नाट्य का उद्भव	६१
रूपक के नेत्र और अतिप्राकृत तत्त्व	६७
नाटक	६८
उत्पत्तिकाल	७०
व्यापार	७०
दिग्ग	७०
समवहार	७१
दृष्टान्त	७१
व्यावस्तु और अतिप्राकृत तत्त्व	७३
पात्र और अतिप्राकृत तत्त्व	७७
रस और अतिप्राकृत तत्त्व	८१
विप्रलम्भ शृंगार	८१
कल्याण रस	८२
रोद्र रस	८३
भयानक रस	८५
अशुभ रस	८५

तृतीय अध्याय

अश्वघोष और भास के नाटकों मे अतिप्राकृत तत्त्व	६१-१५३
अश्वघोष के नाटक	६१
भास के नाटक	६४
(क) रामायणमूलक नाटक	६६
प्रतिमा	६७
अभिप्रेत	१०३
(ख) महाभारतमूलक नाटक	१११
मध्यमव्यायोग	११२
पञ्चरात्र	११४

दूतवाक्य	११५
दूतघटोत्कच	११८
कर्णभार	११९
ऊरुभग	१२०
(ग) कुरुक्षेत्राभूलक नाटक	१२३
वालचरित	१२३
(घ) सौन्दर्याभूलक नाटक	१३४
प्रतिज्ञायौग परायण	१३५
स्वप्नवासवदत्त	१३८
अविमारक	१४०
निष्कर्ष	१५१

चतुर्थ अध्याय

कालिदाम के नाटको मे अनिप्राकृत तत्त्व	१५५-२५०
मालविकाग्निमित्र	१५७
विश्वमोर्वाशीय	१६८
अभिज्ञानशाकुन्तल	१६९
निष्कर्ष	२४५

पचम अध्याय

शूद्रक एव विशाखदत्त के नाटको मे अनिप्राकृत तत्त्व	२५१-२५६
षष्ठ अध्याय	
हर्ष के नाटको मे अनिप्राकृत तत्त्व	२५७-२७१
प्रियदर्शिका	२५८
रत्नावली	२५९
नागानन्द	२६३
निष्कर्ष	२७०

सप्तम अध्याय

वेणीसहार मे अनिप्राकृत तत्त्व	२७३-२८०
अष्टम अध्याय	
भवभूति के नाटको मे अनिप्राकृत तत्त्व	२८१-३३६
मालतीमाधव	२८५
महावीरचरित	२९७
उत्तररामचरित	३१३
निष्कर्ष	३३४

(द) मस्कृत नाटक मे अतिप्राकृत तत्त्व

नवम अध्याय

मुरारि व राजशेखर के नाटको मे अतिप्राकृत तत्त्व	३३७-३५५
मुरारि का अनर्घराघव	३३८
राजशेखर के नाटक	३४२
कर्पूरमजरी	३४४
विद्वशालभजिका	३४६
दालरामायण	३४६
दासभारत	३५४
निष्कर्ष	३५५

दशम अध्याय

कतिपय अन्य नाटको मे अतिप्राकृत तत्त्व	३५७-४०६
आरच्यंद्दामणि	३५७
कुन्दमाला	३६७
षण्डनैमिक	३७२
तर्दीमवरण व सुनद्वाधनजय	३७६
प्रबोधचन्द्रादय	३८४
प्रसनराघव	३८४
कतिपय प्राचीन लुप्त रामनाटक	- ३८८
रामाभ्युदय	३८९
कृष्णरावण	३९०
छातितराम	३९०
जानकीराघव	३९०
राघवाभ्युदय	३९०
मायापुष्पक	३९१
सत्यहरिषेन्द्र नाटक	३९२
बीणावासवदत्त	३९२
कुशलयावली या रत्नपाचालिका	३९३
जानकीपरिणय	३९४
अद्भुतदण्ड	३९७
अतिप्राकृत तत्त्वों के प्रयोग की परवर्ती परम्परा कुछ सन्दर्भ	३९९

उपसंहार

४११-४२३

प्रमुख सहायक ग्रन्थ

४२५-४४०

अनुक्रमणिका

४४१-४६८

नाटक व नाटककार

४४१-४४६

अतिप्राकृत तत्त्व

४४७-४६८

अतिप्राकृत तत्त्व : वैचारिक आधार

विषय-प्रवेश

विश्व के सभी प्राचीन साहित्यों में अतिप्राकृत तत्त्वों का समावेश मिलता है। साहित्य में ही नहीं, प्राचीन मानव की अन्यान्य सांस्कृतिक सृजनाओं में भी ये तत्त्व अनुत्पन्न हैं। धर्म, दर्शन, पुराण, लोककथा, साहित्य, कला आदि मानव जाति के सामूहिक जीवन के प्रायः सभी क्षेत्र अतिप्राकृत विश्वासों में अनुप्राणित हैं। वस्तुतः ये विश्वास उसके मृष्टि-बोध, विराट् मृष्टि में अपने स्यात् तथा उसकी शक्तियों के साथ स्वयं के सम्बन्ध की अवधारणा के अविभाज्य अंग हैं। मृष्टि के विषय में जैसे-जैसे उसके बोध व अवधारणा में विकास या परिवर्तन होता गया वैसे-वैसे अतिप्राकृत तत्त्वों की परिकल्पनाएँ भी परिवर्तित होती गईं। आज हम विज्ञान और बुद्धिवाद के उस युग में पहुँच गये हैं जहाँ हमारे मृष्टिविषयक परम्परागत बोध में क्रांतिकारी परिवर्तन हो चुका है। इसके फलस्वरूप आज के साहित्य में अतिप्राकृतिक तत्त्वों का विनियोग लगभग समाप्त हो गया है या उनके स्वरूप व उद्देश्य में परिवर्तन हो गया है। किन्तु जहाँ तक प्राचीन साहित्य का प्रश्न है, उसमें प्राकृत व अतिप्राकृत इस प्रकार संगठित व समिधित हैं कि उन्हें सहज ही एक दूसरे में विलग नहीं किया जा सकता। उसमें जो विश्व-दृष्टि अभिव्यक्त हुई है, प्राकृत व अतिप्राकृत दोनों उसके सहज व स्वाभाविक अंग हैं। उनमें कुछ शारतम्य या कोटिधन हो सकता है, पर एक ही मृष्टि में उनके सह-अस्तित्व में किसी प्रकार का संघर्ष नहीं किया जा सकता। जब हम प्राचीन साहित्य के सदस्य में प्राकृत और अतिप्राकृत जैसी प्रतियोगी सत्ताओं का प्रयोग करते हैं तो आधुनिक युग की सर्व-प्रधान, वास्तव-निष्ठ व बुद्धिवादी विचारधारा की कसौटी पर ही। इस कसौटी के आधार पर हम यह निर्णय कर सकते हैं कि प्राचीन साहित्य में प्रयुक्त कौन से तत्त्व प्राकृतिक हैं और कौन से अतिप्राकृतिक? सच तो यह है कि इस वैचारिक पृष्ठभूमि में ही हमारा

वर्तमान अध्ययन का उन्मेष संभव हुआ है। इसके अभाव में शायद हम प्राकृत व अतिप्राकृत के विवेक में ही अममय रहने। प्राचीनकाल में ऐसे किसी अध्ययन का प्रवर्तन नहीं हो सका, इसी में यह सिद्ध है कि इसके लिए जो दृष्टि अपेक्षित है उसका वैचारिक सदाश्रय अवकाशतया आधुनिक है।

अतिप्राकृत तत्त्व का स्वरूप

अतिप्राकृत का शाब्दिक अर्थ है प्राकृत वस्तुआ को अतिवर्णन करने वाला, उत्तम उच्चतर, श्रेष्ठतर तथा विलक्षण। व्याकरण की दृष्टि में अतिप्राकृत शब्द विशेषण है तथा इसमें प्रादित्पुरुष^१ या बहुव्रीहि समास^२ हुआ है। अतिप्राकृत व प्राकृत दोनों मापक सजाये हैं, अतः 'प्राकृत' की व्युत्पत्ति व अर्थ के सदर्भ में ही 'अतिप्राकृत' का स्वरूप निर्धारित किया जा सकता है। प्राकृत शब्द 'प्रकृति' में 'तत्र भव' (४ ३ ५३) 'तत्र आगत' (४ ३ ७४) 'तस्येदम्' (४ ३ १२०) 'तेन निवृत्तम्' (४ २ ६८) आदि मूत्रों में विभिन्न अर्थों में 'अण्' प्रत्यय लगाने से निष्पन्न होता है। अतः इसका अर्थ है—'प्रकृति से उत्पन्न', 'प्रकृति से प्राप्त', 'प्रकृति में सम्बद्ध' अथवा 'प्रकृति से सिद्ध', आदि। इनमें से 'निवृत्त' अर्थ में प्रकृति शब्द स 'टच्' प्रत्यय^३ भी होता है जिसमें 'प्राकृतिक' शब्द बनता है। इस प्रकार प्राकृत और प्राकृतिक शब्द समानार्थी-में हैं इसी दृष्टि से हमने 'अतिप्राकृत' के लिए अनेक स्थानों पर 'अतिप्राकृतिक' शब्द का भी प्रयोग किया है। उक्त व्युत्पत्तियों के आधार पर हम कह सकते हैं कि जिन तत्त्वा का प्रकृति में सम्बन्ध होता है तथा जिनकी उत्पत्ति, रचना या निष्पत्ति प्राकृतिक उपादानों में होती है वे सब प्राकृत या प्राकृतिक हैं तथा ऐसे सभी तत्त्वों का अतिवर्णन करने वाले तत्त्व अतिप्राकृत या अतिप्राकृतिक कह जा सकते हैं। मस्कृत में 'तत्त्व' शब्द वास्तविक दशा या परिस्थिति, तथ्य, सूत्रस्वभाव मानव आत्मा या भौतिक विश्व का वास्तविक स्वरूप, आद्य मिद्वान्त, घटक मूल वस्तु आदि विभिन्न अर्थों का वाचक है।^४ हमने प्रस्तुत अध्ययन में इसका वस्तु, घटना, तथ्य व्यक्ति या व्यक्तित्व के गुण, विश्वास, विचार आदि विभिन्न अर्थों में प्रयोग किया है।

प्राकृत वस्तुएं हमारे लौकिक ज्ञान की कमौटी पर खरी उतरती हैं, वे मनुष्य मात्र के सामान्य अनुभव की सीमाओं का अतिवर्णन नहीं करती। वास्तविक जगत्

१ दक्षिण-अष्टाध्यायी का सूत्र 'कृमिप्रत्यय' (२ २ १३) व उस पर कत्यायन का वार्तिक—'अप्रत्यय सन्ताजये द्वितीयया।'

२ ६०-कत्यायन का वार्तिक—प्रादिभ्या घातुबस्य वाच्या वा चात्तरपदानां।

३ ६० 'तेन निवृत्तम्' (अष्टाध्यायी ५ १ ७९)

४ ६० वायव्य जिवराम आपटे दि स्टूडेन्ट्स सस्कृत दगनिश डिप्लोमारे, पृ० २२३

में जो कुछ होना आया है या प्रकृति में जिसके घटित होने की सम्भावनाएँ निहित हैं वह सब प्राकृत कहलाने का अधिकारी है। इसके विपरीत जिन वस्तुओं, घटनाओं, स्थितियों आदि की प्राकृतिक कारणों या नियमों द्वारा समुचित व्याख्या नहीं की जा सकती तथा जो बातें हमारे तार्किक ज्ञान की सीमा में नहीं आती, उन्हें हम अनिप्राकृतिक तत्त्व कह सकते हैं। प्राकृत तत्त्व सबका बुद्धिमय और विश्लेषणमय होने हैं। उनके अस्तित्व का आधार स्वयं प्रकृति में निहित होता है। उनके स्वरूप काय व प्रयोजन को समझने के लिए हमें प्राकृतिक विधानों का अनिवार्य नहीं करना पड़ता। किन्तु अनिप्राकृतिक तत्त्व स्वरूप में ही रहस्यमय, अनिमीय और तकालीन होने हैं। अतः मानवबुद्धि उनकी अवगति में असमर्थता का अनुभव करती है। उनके अस्तित्व का आधार प्राकृतिक जगत् में नहीं पाया जाता। यही कारण है कि उनके स्वरूप व प्रयोजन को जानने के लिए प्रकृति में भिन्न शक्तियों की कल्पना की जाती है। जहाँ प्राकृतिक तथ्य समभावधारण और सुपरिचित होते हैं वहाँ अतिप्राकृतिक विलक्षण, रहस्यावृत और अद्भुत हुआ करने हैं। इस प्रकार अनिप्राकृतिक तत्त्व की अवधारणा में अलौकिक, लोकोत्तर, दिव्य, अतिमानवीय, अद्भुत व आध्यात्मिक कहे जाने वाले विभिन्न तत्त्व अन्तर्भूत हैं। अलौकिक का अर्थ है अनुभव-जगत् में भिन्न, अतीत या विलक्षण। लोकोत्तर, लोकानिज्ज्ञान, लोकानिग आदि पद भी इसी अर्थ के वाचक हैं। दिव्य शब्द पार्थिव व मर्त्य जगत् से भिन्न किसी दैवीलोक में सम्बद्ध तत्त्वों को मन्त्रा है। अतिमानवीय, अतिमानुषिक आदि शब्द मानवीय शक्ति व सम्भावना में अतीत तत्त्वों के द्योतक हैं। जो तत्त्व अपनी आकस्मिकता, विलक्षणता तथा अविश्वसनीयता द्वारा मानव-मन को चकित व चमत्कृत कर देते हैं उन्हें अद्भुत कहते हैं। मानव आत्मा की अनिमित्तिक प्रकृति व विभक्तियों में सम्बन्धित तत्त्व आध्यात्मिक कहे जाते हैं। ऊपर हमने अनिप्राकृत तत्त्वों का जो स्वरूप बताया है उसमें ये सभी तत्त्व गण्य हैं। साथ ही 'अनिप्राकृत' शब्द अर्थ की दृष्टि से इनमें से प्रत्येक से अधिक व्यापक है। इसीलिए हमने इनकी तुलना में इस शब्द को चुना है, यद्यपि यह पाश्चात्य परंपरा में गृहीत है। वस्तुतः हमने इनका प्रयोग अंग्रेजी के सुपरनैचुरल के अनुवाद के रूप में किया है।¹ इस शब्द को ग्रहण करने का एक उद्देश्य आधुनिक युग की उस बुद्धिवादी विचारधारा की ओर संकेत करना भी है जिसके निकट

1. सुपर-नैचुरल प्राकृतिक। अंग्रेजी के एक प्रसिद्ध शब्दकोश में सुपरनैचुरल का इस प्रकार परिभाषा किया गया है—

Of belonging or having reference to or proceeding from an order of existence beyond nature or the visible and observable universe, divine as opposed to human or spiritual as opposed to material
Websters New International Dictionary of the English Language

पर हमने मस्कृत नाटको में प्रयुक्त किन्हीं तत्त्वों को अनिप्राकृत माना है। साहित्य के सदर्म में इस प्रकार के अध्ययन का सूत्रपात पश्चिम में ही हुआ और उसकी आधारभूत दृष्टि भी पश्चिम में ही प्राप्त हुई, इसीलिए हमने 'सुपरनचुरल' के अर्थ को पनिष्वन्ति करने वाले इस शब्द का अपनाया है। किन्तु उक्त रूप में अभिप्रेत होने पर भी यह शब्द भारतीय परंपरा के लिए सर्वथा अपरिचित नहीं है। हमारे साहित्य में इसमें मिलता-जुलता 'अप्राकृत' शब्द असामान्य, अलौकिक आदि अर्थों में अनेक बार प्रयुक्त हुआ है।¹

सृष्टि के प्रति मनुष्य का द्विविध दृष्टिकोण

मानव-चिन्तन के इतिहास पर एक विहंगम दृष्टि डालने से विदित होता है कि सृष्टि के विषय में मनुष्य के मुख्यतः दो दृष्टिकोण रहे हैं। एक दृष्टिकोण ने धर्म, अध्यात्मवाद और पौराणिक विश्वासों को जन्म दिया और दूसरे ने विज्ञान और बुद्धिवाद को। प्रथम ने अतिप्राकृत शक्तियों व सत्ताओं के सदर्म में विश्व के घटना-क्रमों की व्याख्या की और दूसरे ने प्राकृतिक कार्यकारणभाव के आधार पर। इसीलिए पाश्चात्य परंपरा में प्रथम दृष्टिकोण को अतिप्राकृतवाद और द्वितीय को प्राकृतवाद भी कहते हैं। प्राकृतवाद के मूल में मनुष्य की वस्तु-निष्ठा तथा तत्त्वप्रधान व ऐहिक प्रवृत्ति का दर्शन होता है जबकि अतिप्राकृतवाद भौतिक सृष्टि के प्रति मनुष्य के अपूर्णता-श्लेष तथा उसमें भी श्रेष्ठतर, उत्कृष्टतर व विमलक्षण वास्तविकता में उसकी आस्था की अभिव्यक्ति है। उसमें मनुष्य की आदर्शवादी व श्रद्धा-मूलक प्रवृत्ति प्रतिफलित हुई है।

प्राकृतवाद जो तो प्राकृतवादी विचारधारा का पूर्ण विकास आधुनिक बुद्धिवाद व विज्ञान की देन है, पर उसका जन्म प्राचीन काल में ही हो गया था। प्राचीन युग में जब-जब मनुष्य में वैज्ञानिक प्रवृत्ति प्रबल हुई तब-तब उसने सृष्टि के तथ्यों को वस्तुदृष्टि से देखने-परखने का प्रयत्न किया। इसीलिए कहा गया है कि प्राकृतवाद विज्ञान से पुराना है पर वैज्ञानिक प्रवृत्ति से पुराना नहीं।² प्राचीन यूनान में जब बन्नुजमत् की लोकप्रचलित पौराणिक व धर्ममीमांसापरक व्याख्याओं के विरुद्ध वैज्ञानिक चेतना का उदय हुआ तब तथ्यों और घटनाओं का सरल व बुद्धिगम्य समाधान प्रस्तुत किया गया। आयोनिनक दार्शनिको-थेलोज, एनेक्जीमेडर तथा एनक्जी-मिनीज ने क्रमशः जल, अरूप द्रव्य व वायु को एव ल्युसिपस, डेमोकीटस व एपीक्युरस

1 दे० भवभूतिवृत 'महावीरचरित' 1 3, 2 39, 4 12

2 दे० जेम्स हस्तिंग डायर संपादित 'एन्माईक्रोपीडिया ऑफ् प्लिजिन एंड एथिक्स' भाग 9 में 'नेचुरेनिज्म' पर दबल्यू० डी० नाटलेन का निबन्ध, पृ० 196

ने भौतिक परमाणुओं को सृष्टि का मूल कारण माना, जबकि ज्ञानवादी चिन्तकों (Sophists) ने अधिकतर अनुभववादी व सन्देहवादी दृष्टिकोण अपनाया।¹ पश्चिम में यही विचारधारा आधुनिक काल में टेविड ह्यूम के प्रबल सन्देहवाद (Scepticism) व डार्विन के जैविक विकासवाद के रूप में विकसित हुई।

दूसरी ओर भारतीय चिन्तन-परंपरा में भी प्रारम्भ में ही प्राकृतवादी विचारों की एक अन्तर्धारा रही है जिसकी मैदानिक परिणति आगे चल कर चार्वाकों के जड़वाद में हुई। वेदा के कर्मकांडीय रहस्यवाद व अनीतिकवाद के विरुद्ध परवर्ती काल में नास्तिक कहों जाने वाली अनेक विचारधाराओं का उदय हुआ। इनकी सर्वप्रथम मैदानिक चर्चा श्वेताश्वतर उपनिषद् में कानवाद, स्वभाववाद, नियतिवाद, यच्छावाद व भूतवाद आदि के रूप में हुई है।² इनमें से कालवाद काल (शक्राचार्य के अनुसार स्वभाव या प्रकृति) को, स्वभाववाद स्वभाव (वस्तुओं की प्रतियोगिता शक्ति, जैसे अग्नि में औष्ण्य) को, नियतिवाद नियति (भविष्यता जिसमें कम और पुरुषकार के लिए कोई अवकाश नहीं) को, यच्छावाद यच्छा (आकस्मिकता या नियमहीनता) को तथा भूतवाद भूत द्रव्यों को सृष्टि का कारण मानता है। यद्यपि इन सिद्धान्तों में पर्याप्त अन्तर है तथापि वैदिक धर्म के अलौकिकवाद का विरोध करने में ये परस्पर एकमत प्रतीत होते हैं। इसी प्रकार महाभारत के शान्तिपर्व में स्वभाववाद, देववाद तथा पुरुषकारवाद जैसी भौतिकवादी विचारधाराओं का विवरण मिलता है। इनमें से स्वभाववाद भूतचिन्तकों का सिद्धान्त कहा गया है तथा किन्हीं विचारकों की दृष्टि में देव, कर्म व पौरुष की अभिन्नता बतायी गयी है।³ श्री हिरण्यनाभ ने स्वभाववाद को 'भारतीय प्राकृतवाद' की संज्ञा दी है और महाभारत शा० प० के विभिन्न स्थलों का सदर्भ देते हुए उसकी प्रमुख मान्यताओं पर विशद प्रकाश डाला है।⁴ उनके विचार में स्वभाववाद न तो यच्छावाद या अनिमित्तवाद के समान इस जगत् की व्यवस्थाहीन मानता है और न अध्यात्मवाद के समान किसी अनिप्राकृतिक शक्ति

1 ड० डब्ल्यू टी० स्टेसवूट ए 'जिटिकल हिस्ट्री ऑफ ग्रीक फिनाल्फी' पृ० 20-29, 86-89 356-357, 106-126

2 1 2

3 केचिन्पुरुषकार तु प्राहुः कथमु मानवा ।
देवमि पपरे विशा स्वभाव भूतचिन्तका ॥
पौरुष कम देव वा फलवृत्ति स्वभावन ।
सय एवेऽप्युपगता न विवेक तु केचन ॥

महाभारत, शा० प० 232 19-20

4 ड० श्री हिरण्यनाभ 'इंडियन फिलॉसोफीकल स्टडीज' में 'स्वभाववाद आर इंडियन नेचुरलिज्म' शीर्षक निबंध ।

द्वारा निर्धारित । स्वभाववाद के अनुसार जगत् की वस्तुएँ एकमात्र अपने स्वभाव द्वारा नियमित होती हैं ।¹ यह मिडलान्ड केवल प्रत्यक्ष व उस पर आधारित अनुमान प्रमाण को स्वीकार करता है । श्री हिरियन्ना के अनुसार ज्ञानस्रोतों की इस परिमिति में ही स्वभाववाद का एक ओर मात्र व ब्राह्मणों के अतिप्राकृतवाद से और दूसरी ओर उपनिषदों के अध्यात्मवाद से विरोध निहित है ।² स्वभाववादी दार्शनिक अपने जगत्-विश्लेषण में सभ्यत भौतिक तत्त्वा पर जाकर रुक गये थे, इसीलिए वे भूतचिन्तन कहे गये हैं । स्वभाववाद ने आत्मा के देहान्तरग्रहण का भी निषेध किया है । महाभारत के अनुसार “जीविन (जीव) और शरीर जन्म से ही साथ उत्पन्न होते हैं, साथ बढ़ते हैं और साथ-साथ नष्ट हो जाते हैं । जिस प्रकार सागर में स्रोतों का पयवसान है उसी प्रकार निधन भूतों (प्राणियों) का अन्त है ।”³ श्री हिरियन्ना के विचार में नित्य आत्मा जैसी अनुभवातीन सत्ताओं का प्रतिषेध ही इस मिडलान्ड का मुख्य लक्ष्य है ।⁴

इसमें पहले कि हम चार्वाकदर्शन के भौतिकवाद की चर्चा करें, महा आजीवक संप्रदाय के कनिष्य नास्तिक दार्शनिकों के मतों का उल्लेख कर लेना उचित होगा । इन दार्शनिकों में मकवल्लि गोसाल, पूरण कम्मप, अजित केसकवली, पकुध कच्छायन व सजय वेलायिपुत्त विशेष रूप में उल्लेखनीय हैं । इनमें मकवल्लिगोसाल सबसे महत्वपूर्ण हैं । वे महावीर व बुद्ध के समकालीन थे । उन्होंने कर्मों को सर्वथा निष्फल माना है । उनके अनुसार सुख-दुःख, पाप-पुण्य, पुनर्जन्म आदि का कोई हनु नहीं है, मनुष्य का प्रयत्न और पुण्यार्थ सर्वथा निरर्थक है । गोसाल घोर नियतिवादी थे ।⁵ उनके अनुसार सुख-दुःख, पाप-पुण्य आदि सब पूर्वनिर्णयित हैं, मनुष्य कुछ कर सकता है तो यही कि वह धुपचाप अपनी नियति की प्रतीक्षा करे । वे पुनर्जन्म को मानते थे, जिसका अर्थ है कि आत्मा की देहोत्तर सत्ता में उनका विश्वास था । पर उनके विचार में पुनर्जन्म का कारण नियति है, न कि कर्म । वे कर्म को अस्वीकार नहीं

1 ३० श्री हिरियन्नाहून इंडियन फिलॉसॉफिकल स्टडीज' में स्वभाववाद और इण्डियन नेचुरलिज्म' अध्याय निबंध । पृष्ठ ७३

2 वही

3 जीविन च शरीर च आत्यंतिकं सह जायत ।

उभे सह विवर्धते ऽथ सह विनश्यत ॥

भूताना निधनं निष्ठा स्वात्मनिव सागरः ।

नतन सम्पन्निजानन्ता नरा भूहन्ति वज्रघट् ॥

म० भा० भा० पृष्ठ २२४ ७, ९

4 इंडियन फिलॉसॉफिकल स्टडीज, पृष्ठ ७५

5 ३० डेल रीप हूव दि नेचुरलिस्टिक स्टडीज इन इंडियन सांटे,' पृष्ठ ३८-४१

करते, पर उसकी नैतिक शक्ति या प्रभावशीलता में उनकी आस्था नहीं है।¹

पूरण कम्प भी मक्खलि गोसाल के समान अक्रियावादी थे। उन्होंने भी अच्छे-बुरे सब प्रकार के कर्मों की निष्फलता का प्रतिपादन किया है।² अजिन केम-कवली उग्र भौतिकवादी थे जिन्होंने यज्ञ, दान, सुकम, दुष्कम, परलोक और तत्त्वज्ञान का निषेध किया है।³ पकुव कञ्जायन ने वैशेषिकों के समान सात नित्यपदार्थ माने हैं तथा प्रकारान्तर में कर्मों की निष्फलता स्वीकार की है।⁴ सजय बेलरियपुत्त सजय-वादी थे, उन्होंने आत्मज्ञान को अप्राप्य माना है।⁵

आजीवकों के उक्त विचारों को हम पूर्णतया प्राकृतवादी तो नहीं कह सकते पर उनमें हमें प्राकृतवाद की ओर एक अमिट्ठिग मुकाव अवश्य दिखाई देता है। सबसे महत्त्वपूर्ण बात यह है कि जगत् व मानव नियति की व्याख्या में वे किसी अनिप्राकृत शक्ति या तत्त्व का महारा नहीं लेते।

भारतीय प्राकृतवादी चिन्तन का सबसे विकसित व व्यवस्थित रूप हमें चार्वाक दर्शन में मिलता है। केवल अनुभव-जगत् तक सीमित और सामान्य जना में प्रचलित होने के कारण यह लाक्षणिक सिद्धान्त भी कहा गया है। ऐतिहासिक दृष्टि में इसे हम शताब्दियों से चले आ रहे भौतिकवादी चिन्तन का एक मरुतिन व व्यवस्थित रूप कह सकते हैं।⁶ चार्वाकों के अनुसार यह सृष्टि एक पूरुषात्मा भौतिक सृष्टि है जिसका निर्माण पृथ्वी, जल तेज और वायु इन चार भूतों से हुआ है। आत्मा या चैतन्य इन भूतों के विशिष्ट संघटन का ही एक आकस्मिक परिणाम है। मृत्यु ही प्राणी के अस्तित्व का अन्त है। ईश्वर, देवता, अमर आत्मा, परलोक, पुनर्जन्म आदि बाने स्वार्थी व पाखंडी भूतों की कल्पनाएँ हैं। उनके अनुसार एकमात्र प्रत्यक्ष ही प्रमाण है, जिन वस्तुओं का प्रत्यक्ष नहीं किया जा सकता वे मिथ्या हैं। ईश्वर आत्मा, देवता, परलोक आदि ऐसी ही वस्तुएँ हैं। उनके विचार में देह में भित कोद

1 वे० डेन ऐप हुन दि नेचुरलिस्टिक ट्रेडीशन इन इंडियन लाट पृ० 43-44

2 वही पृ० 35-36

3 वही पृ० 36

4 वही, पृ० 36-37

5 वही पृ० 37-38

6 सर्वप्रथम मरुतिन कृष्णनि मूला व श्वाकों व रूप में इन विचारों का शास्त्रीय रूप दिया था, परन्तु जब वहस्पति का ग्रन्थ प्रचलित नहीं होता। केवल उनके कुछ सूत्र व श्वाक परवर्ती दण्डप्रयोगों में उद्धरणों के रूप में मिलते हैं। चार्वाक दान का हमारा ज्ञान मात्रवाचार के सर्वद्वयनग्रह व विभिन्न दानों में पूर्वपक्ष व रूप में दिव्य ग्रन्थ चार्वाक या लोकायतिकों के विचारों पर आधारित है। इन विषय में देखिए—डा० मन्नाबन्ध पांडेय-द्वारा 'चार्वाक दर्शन की शास्त्रीय मरुतिन' पृ० 135-136

आत्मा नहीं है। इसलिए भौतिक सुखों का उपभोग ही मनुष्य का ध्येय होना चाहिए।

इस विवरण में स्पष्ट है कि चार्वाक की ज्ञानमीमासा अनुभवमूलक, तत्त्व-मीमासा भौतिकवादी और आचारमीमासा सुखवादी है। “चार्वाक (१) केवल अनुभवात्मक पद्धति की मान्यता देता है, किसी और को नहीं (२) वह अप्राकृतिक वा सर्वथा प्रतिषेध करता है तथा (३) मानता है कि जहाँ तक प्राकृतिक जगत् के नियमन का प्रश्न है वह स्पष्टतया अज्ञ साधनों से ही समझ है। इस प्रकार यह मत एक उन्वकोटि का प्राकृतवादी सिद्धान्त कहलाने की सभी शर्तों को पूरा करता है।”^१

यह ध्यातव्य है कि भारतीय दर्शन के भावी विकास में चार्वाकी की उक्त विचारधारा का विषुद्ध रूप अद्युष्ण नहीं रह सका। नास्तिक और आस्तिक दोनों ही दशन संप्रदायों ने उसके विभिन्न पक्षों का खण्डन करते हुए उसमें अपनी-अपनी दृष्टि से परिष्कार किया। वेद-विरोधी जैनों व बौद्धों ने नास्तिक होते हुए भी चार्वाकी के अतिभौतिकवाद को अनेक अतिप्राकृत तत्त्वों की स्वीकृति द्वारा एकांगी होने से बचाया। उदाहरणार्थ, जैनों ने पुद्गल-विषयक सिद्धांत के रूप में भौतिकवाद को ग्रहण करते हुए भी जीव, कर्म, पुनर्जन्म एवं प्रमाण-सम्बन्धी मान्यताओं^२ द्वारा परम्परागत अतिप्राकृतवादी चिन्तनधारा के साथ उसका समन्वय स्थापित किया। इसी प्रकार बौद्धों ने अनात्मवादी व अनीश्वरवादी होते हुए भी परलोक, कर्म व पुनर्जन्म के रूप में अतिप्राकृतिक तत्त्वों का अपने दर्शन में महत्त्वपूर्ण स्थान दिया। दूसरी ओर सांख्य, वैशेषिक व मीमांसा दर्शनों ने प्रकृतिवाद के कतिपय तत्त्वों का अपने में प्रकारान्तर से अन्तर्भाव करते हुए भी अपने मैदान्तिक चिन्तन में अतिप्राकृतवादी धारणाओं को ही सर्वोपरि रखा। उदाहरण के लिए सांख्य ने प्रकृति को तथा स्याद-वैशेषिक व मीमांसा ने भौतिक परमाणुओं को सृष्टि का उपादान कारण मानते हुए भी क्रमशः पुरुष व आत्मा को उनकी तुलना में प्रधानता दी है।^३ वेदान्त दर्शन में यह प्रधानता चरम कोटि पर पहुँच गई है। जिस प्रकार चार्वाक दर्शन भौतिकवाद का चरम रूप है उसी प्रकार वेदान्त-विशेषतः शंकर वेदान्त-अध्यात्मवादी दृष्टिकोण की पराजय है, क्योंकि वह सच्चिदानन्द ब्रह्म के अलावा किसी भी सत्ता को स्वीकार नहीं करता। वह ‘प्रकृति’ को अधिक से अधिक ब्रह्म की मायाविनी शक्ति के रूप में मान्यता देता है। शंकर ने भौतिक जगत् की केवल पातिभासिक व व्यावहारिक सत्ता मानी है तथा उसे ब्रह्म का विवर्तमान कहता है।

१ डेल रीप दि नेचुरलमिस्टिक टेंडीशन इन इंडियन थोट, पृ० ७८

२ जैनों ने केवल, अवधि य मन पर्याय के रूप में पारमार्थिक या अतीन्द्रिय ज्ञान के तीन रूप स्वीकार किये हैं। दे० डा. उमेश मिश्र कृत ‘भारतीयदर्शन’, पृ० १२३

३ सांख्य के अनुसार पुरुष-माया के बिना प्रकृति से सृष्टि वा विकास सम्भव नहीं है और स्याद-वैशेषिक नियम परमाणुओं से जगत् की सृष्टि व ईश्वर के वस्तुत्व का अनिवार्य मानता है।

उक्त विवेचन से मिळ होता है कि भारतीय चिन्तन-परंपरा में प्राकृतवादी विचारधारा अतिप्राचीन होते हुए भी चार्वाक दर्शन के अनिरिक्त अन्य किसी भी दार्शनिक मन में अपने विशुद्ध व स्वतंत्र रूप में ग्राह्य नहीं हो पाई। अन्य दर्शन संप्रदायों ने उसका खंडन करने के उद्देश्य से पूवपक्ष के रूप में ही उल्लेख किया है और यदि उसे अपनाया भी है तो इतने परिष्कृत, परिवर्तित व सूक्ष्म रूप में कि उसका मूल जटवादी रूप प्रायः निरोहित हो गया है। इसमें स्पष्ट है कि भारतीय चिन्तन में प्राकृतवाद अधिक से अधिक एक अन्तर्धारा के रूप में रहा है, उनमें प्रधानता मदैव अनिप्राकृतवादी विश्व-दृष्टि की ही मिली है, जिसका स्वरूप है ईश्वरी व आध्यात्मिक शक्तियों के मदमें भौतिक मृष्टि की व्याख्या नया ईश्वर, आत्मा परलोक, कर्म व पुनर्जन्म जैसे अनुभवानुगत तत्त्वों की मान्यता। भारतीय धर्मपरंपरा और उससे अनुप्राणित पौराणिक कथाएँ चिरकाल में अनिप्राकृत तत्त्वों की प्रश्रय देती रही हैं यह हम आगे बनावेंगे। भारत के समान पश्चिम की विचारधारा में भी मध्यकाल तक अनिप्राकृतवादी जीवन-दृष्टि का ही प्राबल्य रहा। इन दोनों के प्राचीन व मध्यकालीन साहित्य में, जो मुख्यतः धार्मिक व पौराणिक विश्वासों के प्रभाव में रचा गया, प्राकृत और अनिप्राकृत तत्त्वों की महत्त्वनि, सम्मिश्रण तथा 'प्राकृत' की निगमक के रूप में अनिप्राकृत शक्तियों की कल्पना इसी विश्व-दृष्टि और जीवन-दर्शन की तार्किक परिणति है। उसमें मानव-जीवन व परिवेश की वस्तुस्थितियों के चित्रण की कमी तथा आदर्शवाद के प्रति उत्कट आग्रह भी इस विचारधारा का ही स्वाभाविक परिणाम कहा जा सकता है।

आधुनिक युग में वैज्ञानिक जीवन-दृष्टि व बुद्धिवाद के उदय के साथ मानव-चिन्तन के क्षेत्र में एक नयी क्रांति का सूत्रपात हुआ। इस क्रांति ने मनुष्य की विचारधारा को, जो अब तक अनिप्राकृत जगत् में केन्द्रित थी, प्राकृत जगत् की ओर उन्मुख किया। भौतिक जगत् के अध्ययन-विवरण व उस पर आधारित विज्ञान की आश्चर्यकारी सफलताओं ने आधुनिक चिन्तकों को इस मृष्टि की पुराना प्राकृतिक शक्तियों के मदमें भ्रम व्यापक के लिए प्रोत्साहित किया। बुद्धिवाद व वैज्ञानिक चिन्तन के इस तबोन्मेष ने मृष्टि के सम्बन्ध में जिस नयी विचारधारा को जन्म दिया उसकी परिणति आधुनिक प्राकृतवाद में हुई। यह विचारधारा प्रकृति अर्थात् भौतिक जगत् को ही एकमात्र सत्य स्वीकार करती है। उसके अनुसार देश और काल के अन्तर्गत विस्तारों में व्याप्त प्रकृति से परे, उसके पीछे या उसमें निहित कोई सत्ता नहीं है।¹ प्रकृति स्वयं पूर्ण है, वह स्वयमेव अपनी समग्र व्यापकता है। उनका कोई कारण नहीं

है, प्रत्युत वह स्वयं कारणों की एक समग्र व्यवस्था है। सृष्टि की प्रत्येक पूर्व अवस्था उत्तर अवस्था का आधार है और उसकी पूर्ण व्याख्या है। प्रकृति के समस्त क्रिया-कलाप उसके अपने नियमों से अधिशासित है। आन्तरिक या बाह्य जगत् के किमो भी तथ्य या घटना की व्याख्या के लिए हमें प्रकृति के बाहर किसी अलौकिक तत्त्व की शरण में जाने की आवश्यकता नहीं है, क्योंकि प्रकृति के अतिरिक्त ऐसी कोई सत्ता है ही नहीं। प्राकृतवाद के अनुसार प्रकृति ही संपूर्ण वास्तविकता है, उसे अपने बाहर न किसी हतु की अपेक्षा है और न प्रयोजन की। अतः हम जिस विश्व में रहते हैं वह एक प्राकृतिक विश्व है, उसके समस्त पदार्थ प्राकृतिक पदार्थ हैं तथा स्वयं प्रकृति में उनके आविर्भाव और तिरोभाव का रहस्य निहित है।¹

प्राकृतवाद के अनुसार मनुष्य और उसके समस्त क्रियाकलाप भी प्राकृतिक सृष्टि के ही अंग हैं। जिन नियमों में वस्तु-जगत् नियंत्रित है उन्हीं में मनुष्य भी। मनुष्य में मन और बुद्धि का जो वैशिष्ट्य है, वह भी प्राकृतिक उपादानों का परिणाम है। उनकी विचार शक्ति उसके ऐन्द्रिय संवेदनों का ही परवर्ती विकास है और संबन्धन बाह्य प्रेरकों पर आधारित है। अतः मनुष्य का मानस-जगत् भी भौतिक वास्तविकता की ही प्रतिच्छवि है। "जिस प्रकार प्रतिबिम्ब विम्ब में होने वाले परिवर्तना को प्रतिफलित करता है, उसी प्रकार मानस-प्रक्रिया भौतिक प्रक्रिया की छाया है।"²

प्राकृतवाद के अनुसार प्रकृति में निरन्तर विकास होता आया है जिससे वह आज की स्थिति में पहुँचो है। इस विकासक्रम की किसी विशिष्ट अवस्था में जड़ता से चैतन्य का आविर्भाव हुआ। विकास की यह प्रक्रिया सरलता से जटिलता और विशेषीकरण की दिशा में गतिशील रहती है।³

प्राकृतवाद वैज्ञानिक दृष्टिकोण का अनुयायी है। उसके अनुसार "हमारा समस्त ज्ञान तथ्य-जगत् से सम्बन्धित है। जो तथ्य नहीं है उससे हमारा कोई सरोकार नहीं। तथ्यों की खोज भी उन पद्धतियों से होनी चाहिए जिन्हें विज्ञान में परिपूगता प्रदान की है। प्राकृतिक विज्ञानों ने हमें जो ज्ञान दिया है उसके अलावा सही अर्थ में कोई ज्ञान संभव नहीं है।"⁴

प्राकृतवाद ने विश्व के तथ्यों को जानने और उनके कारणों को खोजने में मानव-बुद्धि के स्वातन्त्र्य को स्वीकार किया है। उसकी अतिप्राकृतवाद के विरुद्ध

1 दे० एन्साईक्लोपीडिया ऑव माशन साइन्सेज भाग 11 में 'नेचुरलिज्म' शीर्षक निबन्ध।

2 दे० एन्साईक्लोपीडिया ऑव रिबीजन एंड एडिक्म, भाग 9 में 'नेचुरलिज्म' पर इवल्स 0 डी० माइवेन का निबन्ध, पृ० 196

3 वही

4 वही

यही आपत्ति है कि वह मानव की विचारशक्ति पर अनुश लगाकर प्रत्येक तथ्य का कारण किसी अतिप्राकृत जगत् में खोजने का प्रयास करता है।¹ धर्म ने जगत् के तथ्यों की व्याख्या अधिकतर अतिप्राकृत शक्तियों के मदभ में की है। वह प्राकृतिक घटनाक्रमों के पीछे किसी दैवी शक्ति की प्रेरणा स्वीकार करता है तथा दिव्य हस्तक्षेप, अनुग्रह, प्रभाव व चमत्कारों को संभव ही नहीं स्वाभाविक भी मानता है। प्राकृतवाद ने धर्म की इन मान्यताओं को अस्वीकार कर प्रकृति को ही एकमात्र व अन्तिम सत्य स्वीकार किया। उसने मनुष्य को अतिप्राकृत के रहस्यलोक से निकाल कर वास्तविकता की ठोस व प्रत्यक्ष भूमि पर लाकर खड़ा करने का दावा किया।

प्राकृतवाद ने 'मकल्प की स्वतंत्रता' का भी निषेध किया है, यदि इसका यह आशय हो कि प्रकृति की कारण-प्रक्रियाओं का अतिनमरण कर मनुष्य अपनी इच्छा-नुसार कुछ कर सकता है। इस प्रकार प्राकृतवाद, जैसा कि हमने पहले भी कहा एक प्रकार के यज्ञवाद व नियतिवाद को प्रश्रय देता है। इसकी मान्यता है कि मनुष्य का व्यवहार उन्हीं नियमों के अधीन है जो नक्षत्रों और परमाणुओं की गतियों को निर्धारित करते हैं।²

अतिप्राकृतवाद ऊपर हमने मृष्टि व मनुष्य के विषय में प्राधुनिक प्राकृतवाद के वैज्ञानिक दृष्टिकोण का परिचय दिया जिसमें अतिप्राकृत तत्त्वों के लिए कोई स्थान नहीं है। इस दृष्टिकोण में नवीन वैज्ञानिक अनुसन्धान व चिन्तन ने जो परिष्कार किया है उसका हम आगे उल्लेख करेंगे। उनके पहले हमें उस दमरी विश्वदृष्टि को भी जान लेना चाहिए जिसमें मृष्टि के तथ्यों व मानवनिर्पत्ति की व्याप्ति अधिकतर अतिप्राकृत तत्त्वों के मदभ में की गई है। इन तत्त्वों की वैचारिक पृष्ठभूमि 'अति-प्राकृतवाद' में मिलती है जो कोई नियामित व विशिष्ट दार्शनिक मिद्धान्त नहीं है अपितु अनेकविध धार्मिक, आध्यात्मिक, पौराणिक व दार्शनिक विश्वासों का संकलन कहा जा सकता है। यद्यपि इन विश्वासों में अतिशय विविधता व स्तरभेद पाया जाता है तथापि हमने भारतीय मदभ को ध्यान में रखते हुए इन विश्वासों के सामान्य तत्त्वों के आधार पर अतिप्राकृतवाद की एक समन्वित रूपरेखा देने का प्रयत्न किया है।

जहां प्राकृतवाद प्रकृति को ही एकमात्र व अन्तिम तत्त्व स्वीकार कर उसी के माध्यम से समस्त तथ्यों व अनुभवों का विवेचन व मूल्यांकन करता है वहां

1. डे० एन्गार्डिनोपीडिया ऑफ़ रिलीजन एंड एथिक्स, भाग १ में 'जेबुरनिज्म' पर डबल्यू० डी० नाईवेन का निबंध, पृ० १९६
2. डॉ० किंग टाइन ऑफ़ फिनांगफी, पृ० ४३

अतिप्राकृतवाद किन्ही देवी शक्तियो या आध्यात्मिक तत्त्वो को सृष्टि का नियामक, संचालक या मूलनस्त्व मान कर उन्ही के मदभं म सत्य-असत्य व शुभ-अशुभ को समीक्षा करता है। वह हमारे अनुभव जगत् से परे एव ऐसी अदृश्य मत्ता को मानता है जो जड़ प्रकृति व मनुष्य दोनों के जीवन को नियंत्रित व संचालित करती है। वह सृष्टि की घटनाओं मे प्राकृतिक कार्य-कारणभाव को पर्याप्त नहीं मानता, अपितु देवी योजना, इच्छा, हस्तक्षेप, माहायुष आदि द्वारा उनकी व्यापकता करता है। वह विश्व को भौतिक वस्तुमयष्टि मात्र स्वीकार नहीं करता प्रत्युत उसे एक या अनेक देवी अथवा आध्यात्मिक शक्तियो मे अधिष्ठित, उत्प्रेरित व अधिशासित समझता है। उसके अनुसार जो द्विष्टिगत हो रहा है वह सत्य नहीं है, अपितु सत्य का एक सुन्दर आवरण मात्र है।^१ यह दृश्य-जगत् न भौतिक पिण्ड मात्र है और न प्रकृति की अथ गहनतक कीड़ा ही, अपितु वह ईश्वर व अन्य दिव्य शक्तियो के लोकोत्तर प्रयाजनों की पूर्ति का साधन है।^२ बाह्य जगत् के समान मानव भी केवल पंचभूतों का पुतला नहीं है, अपितु मूलन एक आध्यात्मिक तत्त्व है। व्यक्ति और समष्टि दोनों का आधारभूत यह तत्त्व परमाथत एक ही है।^३

अतिप्राकृतवाद ऐन्द्रियज्ञान व तार्किक चिन्तन की विश्व की वास्तविकताओं को झूठने मे अममय मानता है।^४ उसके अनुसार कुछ विरले लोग ही जिन्हे मानव-जानि ऋषि, योगी, तत्त्वज्ञानी, सिद्धपुरुष, ईश्वरीय दूत आदि के नाम मे जानती हैं, देवी अनुग्रह या आध्यात्मिक साधना से प्राप्त अन्तर्दृष्टि द्वारा उन्हे जान सकते हैं।

अतिप्राकृतवाद के अनुसार प्राणी की ऐहिक व पारलौकिक गति उसके कर्मों से निर्धारित होती है। सारी मृष्टि मे एक ईश्वरीय न्याय व देवी व्यवस्था स्थापित है जिसे तोड़ने की सामर्थ्य किसी भी प्राणी मे नहीं है। केवल देवी अनुग्रह, हस्तक्षेप, आशीर्वाद या वरदान द्वारा उसकी नियति के पूर्व निर्धारित क्रम म कुछ संशोधन, परिवर्तन या शिथिलता संभव है।

१ त्रिगुणमयं शरीरं सत्यस्यापिष्टि मुखम।

तत्त्व पूषत्रपावृणु मत्पद्ममयि दृष्टये ॥ ई० उ० १५

२ श्वंता० उ० ४ १

३ मत्त पत्तर नायन्किचिदस्ति धनजय।

मयि सवन्निद प्रीत मूले मणिगणा इव ॥ गीता, ७ ७

आत्मा एव इदं मयम्। छांदो० उ० ७ २५ २

सर्वं धनु इदं ब्रह्म। मु० उ० २ २ ११

अयम् आत्मा ब्रह्म। बृहदा० उ० २ ५ १७

४ नैया तर्कण मतिरुपनेष्टा (क० उ० १ ॥ ९), नागमात्मा प्रवचनेन तन्मा न मध्या न बहुना श्रुतेन (मु० उ० ३ २ ३)

अतिप्राकृतवाद देहनाश को ही अस्तित्व का अन्त नहीं मानता । उसकी दृष्टि में देह का अन्त आत्मा की अगली जीवन-यात्रा का एक आवश्यक सोपान मात्र है ।^१ मरणोत्तर जीवन की कल्पनाएँ मनुष्य की अतिप्राकृतवादी विश्व-दृष्टि का महत्त्वपूर्ण अंग रही हैं । स्वर्ग-नरक, पितृलोक व अन्य दिव्य लोक, भूत-प्रेत, कर्मफल, अदृष्ट, अपूर्व, पुनर्जन्म, सूक्ष्म शरीर आदि नाना प्रकार के धार्मिक व दार्शनिक विश्वास प्राणी की मरणोत्तर गति से संबद्ध है ।

अतिप्राकृतवादी जीवन-दृष्टि चमत्कारों, सिद्धियों व विभूतियों को सृष्टि की देवी व्यवस्था का एक स्वाभाविक अंग मानती है । तंत्र, मंत्र, योग, तपस्या, सत्य, जादू आदि की लोकोत्तर शक्ति व प्रभविष्णुता में उसकी आस्था है । पौराणिक कथाओं में वर्णित देवी पात्रों के लोकोत्तर क्रियाकलापों को वह अद्भुत और विश्वास की दृष्टि से देखती है ।

विश्व के विभिन्न समाजों व मनुकृतियों में अतिप्राकृत तत्त्वों की विविध कल्पनाएँ प्राप्त होती हैं । धर्म, पुराणकथा, दर्शन, लोककथा, साहित्य आदि उनकी अभिव्यक्ति के चिरन्तन माध्यम रहे हैं । कहीं बहुदेवों में विश्वास मिलता है तो कहीं एक ही परम सत्ता और ईश्वर में । कहीं अद्वैतवाद व ब्रह्मवाद जैसी समुन्नत धारणाएँ मिलती हैं तो कहीं माना (Mana), टाबू (Taboo नियम), जीववाद (Animism), जादू, टोना-टोटका आदि प्रारम्भिक धर्म-कल्पनाएँ । कहीं मानव-सहयोगी देवी शक्तियों में आस्था प्रकट हुई है तो कहीं देवद्रोही व मानव-अपकारी असुर, दानव, दैत्य, राक्षस, भूत, पिशाच आदि की भयावह कल्पनाएँ प्राप्त होती हैं । ये देवी व आसुरी शक्तियाँ जो किसो अदृश्य जगत् में रहती हैं, मानव के भाग्य व भवितव्य के सूत्र अपने हाथों में धामे हुए हैं । सृष्टि के घटनाचक्र इन्हीं शक्तियों की इच्छा के अनुसार परिचालित होने हैं । सर्वशक्तिशाली, उदार व दयालु देवता मर्त्यलोक से दूर होते हुए भी उसके साथ अनेकविध रागात्मक संबंधों में बंधे हैं । दोनों के बीच सर्वव्यापक आदान-प्रदान का क्रम चलता रहता है ।^२ एक ओर यदि देवगण मर्त्यों के बीच अवतीर्ण होकर^३ उनके जीवन में मनुष्यवत् भाग लेते हैं तो दूसरी ओर मर्त्य प्राणी भी दिव्य लोकों में जाकर देवों के कार्यों में हाथ बटाते हैं या वहाँ देवी मुखों का उपभोग करते हैं,^४ किन्तु पुण्य क्षीण होने पर पुनः मर्त्यलोक में

१ गीता, २ २०-२२

२ देवा भावयन्मानं ते देवा भावयन्तु व ।

परस्पर भावयन् श्रेय परमवाचस्य ॥ गीता ३ ११

३ बरी, ४ ६-८

४ त्रेविद्या मा मांमया पूनपापा, यज्ञं रिष्ट्वा स्वर्गंति प्राययन् ।

ते पुण्यमानाऽऽगुरेन्द्रोक्मयन्ति दिव्यान्दिवि देवमादान ॥ गीता ९ २०

प्रा जाते हैं।¹ पृथ्वी पर देवताओं के अनेक विहारस्थल हैं जहाँ वे प्रायः आते रहते हैं। अनेक दिव्य प्राणी शापित होकर मर्त्यलोक में पतित होते हैं तथा मनुष्यों के बीच उन्हीं के समान जीवन बिताते हैं। यदि मनुष्य देवताओं के अनुग्रह व साहाय्य के आकांक्षी हैं तो देवों को भी अपनी शक्ति व पुष्टि के लिए मनुष्यों की श्रद्धा, भक्ति और सहयोग की अपेक्षा रहती है। व्यक्तित्व व चरित्र के अनेक पक्षों में अलौकिक होते हुए भी वे अन्ततः मानववृत्तियों से ही परिचालित होते हैं। मनुष्यों के समान उनके भी परिवार और समाज हैं, वे भी आपस में लड़ते-झगड़ते और प्रेम करते हैं। मनुष्य की मानस-सृष्टि होने के कारण वे उसी के रूप-रंग और आन्तरिक चरित्र में डले हुए हैं। तथापि वे मनुष्या से अधिक शक्तिशाली और श्रेष्ठ माने गये हैं, उनमें अनुग्रह और निग्रह की सामर्थ्य है। यही कारण है कि मर्त्य मानव सदा उनकी कृपा का प्रार्थी होकर उनकी प्रसन्नता के लिए अनेक उपायों में लगा रहता है। इस प्रकार दिव्य और मर्त्य, लौकिक और अलौकिक परस्पर स्नेह, सख्य और वन्धुत्व के दृढ़ सूत्र में आवद्ध हैं, वे परस्पर प्रतियोगी नहीं, पूरक और सहयोगी हैं। हमारा धर्म, पुराण कथाएँ, दशन, लोककथाएँ और इन सबसे प्रभावित साहित्य इस कथन के निदर्शन हैं।

प्राकृत व अतिप्राकृत तत्त्वों के परस्पर सम्बन्ध के विषय में अनेक प्रकार की परंपरागत धारणायें मिलती हैं। एक धारणा के अनुसार ये दोनों एक ही सृष्टि के अंग हैं, उनमें केवल गुणात्मक अन्तर है, प्रकारात्मक नहीं। भारतीय विचार-धारा में विशेषतः हमारे धर्म व दशन में प्राकृत व अतिप्राकृत के सम्बन्ध के विषय में यही धारणा प्रधानतया व्यक्त हुई है। विष्णुपुराण में चौदह लोकों का वर्णन आया है जिनमें से अनेक दिव्य प्राणियों के निवासस्थान हैं।² ये सभी लोक एक ही प्राकृत सृष्टि के निम्नोच्च स्तर हैं। माय्यदशन ने समस्त सृष्टि को प्रकृति का विकार या प्राकृत माना है तथा अष्टविध दैव सग का उसी में क्रान्तर्भाव किया है।³ उसके अनुसार 'भुव लोक' में लेकर 'मर्त्यलोक' तक के ऊर्ध्व लोक सत्त्वप्रधान हैं, पशु आदि से लेकर स्वावर-पयन्नि निम्न सग तम प्रधान हैं तथा मध्यस्थित भूलोक में

1 वे त भुववा स्वर्गलोक विशाल क्षीणे पुण्ये मर्त्यलोक विजति ।

एव तपोधममनुग्रहना यत्नागत नामकामा लभन्ते ॥ बही, 9 21

तद्भगवद् भवचितो लोकः क्षीयते एवमेवामुल्ल पुण्यचितो लोकः क्षीयते ।

(छान्दोग्य ३.८.१६)

2 विष्णु पुराण 2 5 2 4, 2 7 3-21 1 5 3-26

3 अष्टविकल्पो दैवस्तैर्यथोन्नतश्च पञ्चपा भवति ।

मानुषकश्चैकविंश समाम्नो भौतिक सग ॥ भाष्य कारिका, 53

रजोगुण की प्रधानता है।^१ इस प्रकार मनुष्य, पशु-पक्षी, वृक्ष-वनस्पति तथा देवता, असुर, राक्षस आदि विभिन्न-स्तरो के प्राणी एक ही प्राकृतिक विश्व के निवासी हैं,^२ उनमें केवल गुणात्मक भेद है। इस भेद के कारण उनके पारस्परिक आदान-प्रदान में कोई बाधा नहीं पड़ती। मनुष्य जोरू का प्राणी यदि विशेष साधना या तपस्या के द्वारा अपने में सत्त्व गुण का विकास कर लेता है तो वह भी मृत्यु के उपरान्त या कदाचित् इसी जीवन में सत्त्वप्रधान उर्ध्व लोको में जा सकता है।^३ इसी प्रकार कुछ स्थितियों में दिव्य प्राणियों को भी मध्यलोका में आना पड़ सकता है। सम्भूत नाटको में प्राकृत व अतिप्राकृत लोको व प्राणियों के पारस्परिक सम्बन्ध के विषय में प्रायः यही धारणा प्रकट हुई है जिस पर पौराणिक कल्पनाओं का प्रभाव है।

इस विषय में दूसरा दृष्टिकोण अतिप्राकृत को प्राकृत से सर्वथा पृथक् व अतीत मानने का है। इसके अनुसार अतिप्राकृत गुणों की दृष्टि में ही नहीं, प्रकार की दृष्टि से भी प्राकृत से भिन्न है। यह विचारधारा मुख्यतः ईश्वर व देवों की विश्वासीत मत्ता मानने वाले धर्म-दर्शनों की है। इसका विशुद्ध रूप भारतीय धर्म व दर्शन में देखने को नहीं मिलता। योग-दर्शन व ग्याय-दर्शन के ईश्वर को हम सीमित अर्थ में इस कोटि में रख सकते हैं।^४ किन्तु भारतीय परंपरा में प्राप्त होने वाले अस्य अतिप्राकृतिक तत्त्वों पर यह दृष्टिकोण सामान्यतया लागू नहीं होता। हमारे साहित्य में जो ये तत्त्व प्राकृतिक सृष्टि व मानव-जीवन में स्वयं को अभिव्यक्त कर उन्हें नाना रूपों में प्रभावित करने वाले बताये गये हैं।

तीसरे दृष्टिकोण के अनुसार अतिप्राकृत प्राकृत से परे नहीं, उसी में समाया हुआ^५ या उसमें अभिन्न^६ है। दार्शनिक दृष्टि से इसे हम विश्वात्मवाद का नाम दे सकते हैं। इस दृष्टिकोण के भी दो रूप संभव हैं। प्रथम के अनुसार प्राकृत सृष्टि व अतिप्राकृत देवी तत्त्व अद्वैत हैं, जिसका आशय यह हुआ कि प्राकृतिक घटनाएँ व

१ ऊर्ध्व सत्त्वविज्ञानस्तमाविज्ञानस्य भूतव सग ।

मध्ये रजोविसाला ब्राह्मादिस्तम्बपमन्त ॥ बही 54

२ न तदस्ति पृथिव्या वा दिवि देवेषु वा पुन ।

सत्त्व प्रकृतिर्नै मुक्त मदेमि स्यात्सिभिर्मु नै ॥ गीता, 18-40

३ ऊर्ध्व गच्छन्ति सत्त्वस्या मध्ये तिष्ठन्ति राजसा ।

जघ यगुणवृत्तिस्था ब्रजा गच्छन्ति तामसा ॥ बही, 14-18, और भी देखिए—वि० पु० 1-6 10, मु० उ० 3-1-10

४ योग का ईश्वर विश्वान्तर होने हुए भी प्रकृति व पुरुष का संयोग व विभाग करता है तथा यावत् ईश्वर जगत का निमित्त कारण एवं पालक, संहारक आदि माना गया है।

५ ई० उ० 2-५० उ० 5 ॥ गीता 15-12-15-17

६ गीता, 7-4

तथ्य वस्तुतः दिव्य या अतिप्राकृत तत्त्व ही हैं।¹ द्वितीय दृष्टिकोण के अनुसार अतिप्राकृत तत्त्व इस प्राकृत सृष्टि में ही अदृश्य रूप में विद्यमान है और वह समय-समय पर अलौकिक घटनाओं या चमत्कारों के रूप में स्वयं को व्यक्त करता रहता है। उदाहरण के लिए प्राकृत सृष्टि व देह में स्थित आत्मतत्त्व अनन्त ऐश्वर्य से युक्त है तथा अलौकिक घटनाएँ, विभूतियाँ, सिद्धियाँ, चमत्कार आदि उसी ऐश्वर्य की अभिव्यक्तियाँ हैं।²

अतिप्राकृत विश्वास उद्भव व भूमिका आधुनिक विद्वानों ने धर्म, पुराण, जादू आदि की उत्पत्ति के प्रसंग में अतिप्राकृत तत्त्व सम्बन्धी विश्वासों के उद्भव तथा मानव जीवों में उनकी भूमिका के विषय में अनेक प्रकार के मन व्यक्त किये हैं। नृत्त्वशास्त्रियों के अनुसार ये विश्वास आदिम समाज में उत्पन्न हुए तथा सम्प्रदाय की परवर्ती उन्नत अवस्थाओं में भी पुरावशेषों के रूप में बने रहे।³ उनके विचार में ये विश्वास आदिम मानव की अतीति-बुद्धि व अतिवर्धित मनोवृत्ति की देन हैं।⁴ इनमें सृष्टि की शक्तियों व उनके साथ अपने सम्बन्ध के विषय में उसकी प्रारम्भिक

1 यन्-यद् विभूतिमन्तत्त्व श्रीमद्भुजिगमेव च ।

तत्तदेवादगच्छ त्व मम तज्जाऽशक्तमवम ॥ गीता, १० ४१

पश्य मे पार्थ रूपानि गणनाऽथ मय्यथा ।

नानाविधानि दिव्यानि नानावर्णकृतानि च ॥ गीता, ११ ५, और भी देखिए—गीता ७ १४

2 'सत्त्व गुण की उच्च अवस्था प्राप्त होने पर योगी का मानव प्रकार की विभूतियाँ प्राप्त होती हैं। आत्मा वास्तव में ईश्वर स्वरूप है अविद्या के आवरण व कारण उसका ईश्वरत्व प्रकट नहीं हो पाता जीव जब अपने विमूर्ध परमात्मभाव की उपलब्धि करता है तब अपने आप ही उसके स्वभावभूत दश अलौकिक ऐश्वर्यों की अभिव्यक्ति होती है।' म० म० गोपीनाथ बरिवाल द्वारा 'आग्नेय मन्त्रांति और साधना', द्वितीय खंड, पृ० ३९९

3 टायलर ने विकसित धर्मविश्वासों को आदिम मानव के 'जीववादी' विश्वास का परवर्ती विकास या अवशेष (Survival) कहा है। टायलर की परिभाषा के अनुसार 'अवशेष' उन मानविक वस्तुओं का वर्णन है जिनका मूल अर्थ व प्रयोजन भुल हो चुका है, लेकिन जो केवल अभ्यास की शक्ति से स्थिर रखे जाते हैं। दे० एनी मैरी बाल मासफिस्ट द्वारा 'रिलीजन एंड कल्चर' पृ० ४९

4 ईश्वर के अनुसार मनुष्य मानसिक विकास की तीन क्रमिक अवस्थाओं में होकर गुजरता है—जादू, धर्म और विज्ञान। उनके विचार में जादू के युग में मनुष्य में तत्त्वबुद्धि का अभाव था, विचार शक्ति के उदय ने धर्म की जन्म दिया, और धर्म ने विज्ञान का। लेवी ब्रुह (Levy-Bruhl) ने आदिम मानव की मनोवृत्ति को माता की दृष्टि से ही नहीं, गुण की दृष्टि से भी मध्य मनुष्य की मनोवृत्ति से भिन्न 'पूर्वतत्त्विक' माना है। दे० बही, पृ० ५४, ६३

बौद्धिक व भावात्मक प्रतिक्रियाएँ व्यक्त हुई हैं।¹ आदिम मनुष्य को सृष्टि एक विनाश व दुर्बोध रहस्य के रूप में प्रतीत हुई होगी और वास्तविक ज्ञान के अभाव में उसकी काल्पनिक व्याख्या के प्रयत्न में ये विश्वास उद्भूत हुए होंगे। एक अन्य मत के अनुसार इन विश्वासों का जन्म एक अज्ञान व अपरिचित सृष्टि के घटनाक्रमों के प्रति आदिम मानव में उत्पन्न भय, सन्नम, आश्चर्य, विस्मय, अज्ञा, डर, असहायता, रहस्य आदि विविध भावों से हुआ।² आर० आर० मेरेट ने भी इसी दृष्टि से धम की उत्पत्ति का विवेचन किया है। उनका विचार है कि आदिम मनुष्य को प्राकृतिक व मानवीय जगत् में जहाँ भी कोई अमामान्यता, वैलक्षण्य या आशातीतता का तत्त्व दृष्टिगोचर हुआ वहाँ उसने किसी लोकोत्तर शक्ति का अनुभव किया होगा तथा उसके प्रति मानस में भय, विस्मय, आदर, प्रेम, प्रशंसा आदि अनेक भावों का एक समिश्र रूप सन्नम (Awe) जाग्रत हुआ होगा।³ जेक्स ने फ्रेजर के इस विचार का खंडन किया कि असम्य मनुष्य प्राकृत व अतिप्राकृत के अन्तर को समझने में असमर्थ था। ऐसा मानने का अर्थ होगा कि आदिम मनुष्य के लिए था तो कुछ भी अतिप्राकृत न था या सब कुछ अतिप्राकृत था। जेक्स के विचार में “आदिम मनुष्य ने प्रकृति की प्रक्रिया को अपने लाभार्थ काम में लेने के मफल प्रयास के लिए स्वयं को श्रेय दिया। किन्तु जब वह प्रक्रिया कारगर न हुई तो उसने किसी स्वमियामक शक्ति पर उनका दोष मढ़ दिया।”⁴

मलिनान्स्की के अनुसार “रोग या महामारी तथा अनावृष्टि, भूकंप, भूभावन आदि आकस्मिक विपत्तियाँ मनुष्य के ज्ञान के परिचित व सामान्य ताने-बाने को छिन्न-भिन्न कर देती हैं एवं एक नई व्याख्या, मदभ की नई पद्धति व नये माग-दर्शन की माग करती हैं।”⁵ उनके अनुसार जादू और धम से सम्बन्धित अतिप्राकृत विश्वासों का उद्भव इसी स्थिति में निहित है। इन विपत्तियों में मृत्यु से बढकर कोई विपत्ति नहीं हो सकती, उसमें उत्पन्न नैराश्य व विफलता की खाई को पाटन के लिए मनुष्य ने आत्मा की अमरता की वरपना की हागी।⁶ तब उसने अनुभव किया होगा कि

- 1 आधुनिक गतत्वशास्त्रियों में टायनर स्पेयर लैंग, फ्रेजर आदि न धम व जादू का उत्पत्ति व विपन्न में बौद्धिक उपपत्तियाँ प्रस्तुत की हैं जब कि मेकमूलर व मेरेट की उपपत्तियाँ म सृष्टि के प्रति आदि मानव की भाव प्रतिक्रियाओं पर बल दिया गया है।
- 2 डे० मेकमूलर फिजिकल रिलीजन, पृ० 119-120
- 3 डे० दि एंथ्रोपॉलॉजिस्ट रिलीजन पृ० 12-13
- 4 डे० एफ० बी० जेक्स इंटोडक्शन टु दि हिस्ट्री ऑफ रिलीजन, पृ० 18
- 5 डे० मोनिसला मैनिनो-स्वी कृत ‘फीडम एंड मिडिलेइजेशन’, पृ० 207
- 6 डे० एन्नाईकनोपीडिया ऑफ सांशल साइंसेज, खण्ड 3 4 में मैनिनोव्स्की का ‘क्लर’ शीपक निबंध, पृ० 641

यह दृश्य जगत् ही सब कुछ नहीं है, देह का अन्न ही अस्तित्व का अन्न नहीं है। इस दृश्य जगत् से परे एक अदृश्य जगत् भी है जहाँ इस जीवन की समस्त अपूर्णताएँ एक पूरे जीवन में पर्यवसित होती हैं।¹

अतिप्राकृत विश्वासों का प्रथम उद्भव चाहे आदिम युग में हुआ हो पर सम्यता की परवर्ती विरामित अवस्थाओं में भी इनके नये-नये रूप विभिन्न प्रयोजनों के अस्तित्व में आते रहे इसमें संदेह नहीं। यह इसी से सिद्ध है कि अतिप्राकृत तत्त्व केवल आदिम समाजों तक सीमित नहीं हैं अपितु सम्य समाजों के धर्म, दर्शन और पुराणों में भी अभिव्याप्त हैं। यहाँ तक कि आज के वैज्ञानिक युग में भी ये विश्वास अविच्छिन्न रूप में बने हुए हैं, केवल अशिक्षितों में ही नहीं, शिक्षित व सम्य मान जाने वाले लोगों में भी।² इसके कई कारण हैं, जीवन के अनेक ऐसे रहस्यमय पहलू व असमावेय समस्याएँ हैं जिनके कारण विज्ञान की बुनौतियों के बावजूद आज भी ये विश्वास जीवित हैं। जीवन की अनिश्चितताएँ तथा आकस्मिक अप्रिय घटनाएँ मनुष्य को इन तत्त्वों के प्रति विश्वास के लिए प्रेरित करती हैं। घटनाओं के परिवर्तन व प्रत्याशित क्रम में कुछ भी उलटफेर होने पर मनुष्य अतिप्राकृत तत्त्वों में उसकी व्याख्या ढूँढता है। मनोवैज्ञानिक दृष्टि से ये विश्वास उक्त स्थितियों में उत्पन्न निराशा के निराकरण व जीवन के प्रति आस्थापूर्ण सतुलित दृष्टिकोण बनाने में सहायक होते हैं।³ इन विश्वासों में मनुष्य की इच्छापूर्ति तथा कल्पना-विलास की पवृत्ति भी प्रकट हुई है।⁴ यथायथ जीवन में इच्छाओं और आशाओं का विघात होने पर मनुष्य एक काल्पनिक संसार में उनकी क्षतिपूर्ति का यत्न करता है। ये विश्वास उसे प्राकृतिक वधनों से उन्मुक्ति प्रदान कर उसकी कल्पना को निर्वाध विचरण का अवसर देते हैं। लाकड़ियों में अतिप्राकृतिक तत्त्वों का यह रूप नितास्त स्पष्ट है।

अनेक अतिप्राकृत तत्त्वों के उद्भव और स्थायित्व में मानव समाज की नैतिक व आध्यात्मिक विचारणाओं व आदर्शों का भी हाथ रहा है जिनका सम्बन्ध प्रायः सम्यता व ससृज्जित्री विकसित अवस्थाओं से है। ये तत्त्व सामाजिक संस्थाओं

1. डे० हाज़िंग टाउन ऑव फ़िनामफी, पृ० 31

2. डे० अर्नेस्ट हेज़ल दि रिटन ऑव दि यूनिवर्स, पृ० 247

3. डे० जे० मिल्टन ग्रिगर द्वारा सम्पादित 'रिलीजन सोसाइटी एंड इंडिविजुअल' में सङ्कलित टालकोट पार्सन का निबन्ध 'भोटिवेगन ऑव रिरीज्यस विनोस एण्ड बिदेविचर', पृ० 380-385, आनिसला मैलिनो स्की फ्रीडम एण्ड सिविलाइज़ेशन, पृ० 208-209

4. डे० 'एनगार्डकोपीडिया ऑव दि साइंस ऑफ़ रीजन' में 'कॉन्सोलर' पर रूप वेनेडिक्ट का निबन्ध, पृ० 292

के नियम-विधानों एवं व्यक्ति के नैतिक आचरण के अलौकिक प्रवक्तृ या नियामक के रूप में सामाजिक संगठन के संरक्षण का कार्य करते हैं।¹

अतिप्राकृत तत्त्व विभिन्न दृष्टिकोणों ऊपर हमने प्राकृतवाद व अतिप्राकृत-वाद की प्रचलित आस्थाओं का परिचय दिया तथा अतिप्राकृत विश्वासों के उद्भव व मानव जीवन में उनकी भूमिका के बारे में कुछ आधुनिक मनो का उल्लेख किया। इस विवेचन में स्पष्ट हो गया होगा कि ये दोनों बाद किन्हीं दशक-संप्रदायों के नियमित मिथ्या नहीं हैं, अपितु मृष्टि की अवगति व उसके मंद में मानव निर्माण के मूल्यांकन की दो स्वतंत्र दृष्टियाँ हैं। इन दृष्टियों का परस्पर वैपरीत्य व विरोध नितान्त स्पष्ट है। ये दोनों बहुत-कुछ एक-दूसरे के अस्वीकार पर आधारित हैं। या तो इनका गूनाधिक संघर्ष मानव-इतिहास के सभी कालों में रहा होगा, पर आज के वैज्ञानिक युग में यह संघर्ष चरम स्थिति पर पहुँच गया है। एक छोर पर वे श्रद्धालु आत्मिक लोग हैं जो सब प्रकार के अतिप्राकृत तत्त्वों—तन, मन, जादू, चमत्कार, ईश्वर, परलोक, पुनर्जन्म, परकाय-प्रवेश, रूप-परिवर्तन, प्राण-वरदान, देवी-देवता, भूत-प्रेत, यौगिक मिथियाँ आदि के प्रति एक सहज स्वीकार का भाव रखते हैं तथा अपने जीवन को इन्हीं विश्वासों की छाया में ध्येय करते हैं।² आज के वैज्ञानिक युग में भी ऐसे लोगों की संख्या नगण्य नहीं है। विश्व के जिन क्षेत्रों में अभी वैज्ञानिक ज्ञान का आलोक नहीं पहुँच पाया है वहाँ इन तत्त्वों के प्रति अभी तक सहज श्रद्धा और विश्वास का यही दृष्टिकोण बना हुआ है। इसके विपरीत दूसरे छोर पर वे अत्युत्तमही भौतिकवादी व वैज्ञानिक विचारक हैं जो इन तत्त्वों को अधविश्वास, भ्रम और कल्पना की कोटि में रखते हैं। ऐसे ही एक विचारक अर्नेस्ट हैकल ने धार्मिक व वैज्ञानिक आस्थाओं का अन्तर बतलाते हुए कहा है—“धार्मिक आस्था का सदैव अर्थ होता है चमत्कारों में विश्वास, अतः वह तार्किक बुद्धि (Reason) की स्वाभाविक आस्था का निराशाजनक रूप से विरोधी है। वह तार्किक बुद्धि के विरुद्ध अतिप्राकृत अभिकरण (Agencies) को स्वीकार करके चलता है, अतः उसे हम

1 हॉर्किंग पूर्वोक्त ग्रंथ, पृष्ठ 31-33

2 इस प्रकार के दृष्टिकोण का एक उदाहरण यह कथन है—“दोसरी प्रकार प्राचीन ऐतिहासिक ग्रंथों में वर्णित अवभूत शक्तियों को जो श्रद्धा की दृष्टि से नहीं देखते, तथा उनको समझने भर की योग्यता नहीं रखते, वे भले ही उनको मिथ्या कहें तथा उनके रूपक रचें, परन्तु इसमें उन देवी शक्तियों का अस्तित्व मिथ्या नहीं हो जाता।” महाभारत परिचय (गोता प्रेस, गोरखपुर) में सन्निहित पृष्ठ ५० कृष्णाक्षर जी शास्त्री का ‘महाभारत पर कुछ विचार’ शीर्षक निबन्ध पृष्ठ 95

न्यायतः अन्वविश्वास कह सकते हैं।^१ उनके विचार में "इस अन्वविश्वास का तर्कनापरक आस्था (Rational Faith) से भेद इस बात में निहित है कि वह ऐसी अतिप्राकृत शक्तियों व घटनाओं का मानता है जो विज्ञान के लिए अज्ञान व अस्वी-करणीय हैं और जो भ्रम व कल्पना के परिणाम हैं। इसके अलावा अन्वविश्वास प्रकृति के सुविदिन नियमों का अतिव्रमण करते हैं, अतः वे अयुक्ति-संगत होते हैं।"^२ इन विचारों की दृष्टि में ऐसे कोई तत्त्व संभव नहीं हैं जो सृष्टि की प्राकृतिक व्यवस्था से अतीत हों या उसके नियमों द्वारा अभ्यायेय हों। तीसरी कोटि उन विचारों की है जो अतिप्राकृत तत्त्वों को एक सीमित अर्थ में ही 'अतिप्राकृत' स्वीकार करते हैं। उनके विचार में यद्यपि विज्ञान ने असाधारण उन्नति की है, फिर भी वह अभी तक सृष्टि के बहुत छोटे से अंग को जान सका है। सब तो यह है कि वह जैसे-जैसे प्रकृति के रहस्यों को सुलभाने का यत्न करता है वैसे-वैसे वे और भी प्रगाढ़ और विस्तृत होते जाते हैं। एक आवरण उठता है उसके पहले ही अनेक नये आवरण पड़ जाते हैं, वस्तुतः सृष्टि के विराट् व अनन्त रहस्यों के सम्मुख विज्ञान अब भी एक अवोध शिशु में अधिक नहीं है। ऐसी स्थिति में मनुष्य के लिए प्रकृति की प्रक्रियाओं और नियमों को जान लेने का दावा करना दम मात्र है। प्रकृति में अभी बहुत कुछ अज्ञात और रहस्यावृत है। अतिप्राकृतिक तत्त्व, संभव है, प्रकृति का यह अविज्ञात अंग ही हो ?^३ अतः हम अपने ज्ञान की वर्तमान स्थिति में अतिप्राकृत तत्त्वों की वास्तविकता या असत्यता के विषय में कोई निष्कर्ष नहीं दे सकते। संभव है आज जो अतिप्राकृतिक प्रतीत होता है वह बल प्राकृतिक सृष्टि का ही एक अविभाज्य अंग सिद्ध हो जाये। स्वयं विज्ञान का इतिहास साक्षी है कि बहुत सी बातें जो पहले अलौकिक और असंभव की धरणी में आती थी अब विज्ञान की नयी उपलब्धियों के कारण लौकिक और प्राकृतिक जगत् की वस्तुएँ बन गई हैं। हम देखते हैं कि विज्ञान जैसे-जैसे प्रकृति के रहस्यों की खोज करता जा रहा है वैसे-वैसे 'अतिप्राकृत' का क्षेत्र क्रमशः संकुचन होता जा रहा है, अलौकिक और अतिमानवीय तथ्य लौकिक और मानवीय तथ्यों में परिवर्तित होते जा रहे हैं। अतीत के अनेक श्रद्धामूलक चामत्कारिक विश्वास अब वैज्ञानिक बुद्धि और तर्क की बसौटी पर भी गहरे उतर रहे हैं। अतः इन विचारों की दृष्टि में अतिप्राकृत के प्रति अविश्वास और अवज्ञा का दृष्टिकोण

१ डे० वि रिडल आर दि यूनिवर्स, पृ० २४६

२ वही

३ डा० बी० ए० परब दि मिराकुलस एण्ड मिस्टीरियस इन रीटिव निर्दोश, पृ० ४२

प्रायःसंगत नहीं है। ये लोग या तो इन तत्त्वों को अज्ञेय मानते हैं या उन्हें मृष्टि के अद्यावधि अनवज्ञात तथ्यों के रूप में ग्रहण करते हैं।¹

इस सदर्भ में मनोविज्ञान की एक नवोदित शाखा 'परा मनोविज्ञान' का उल्लेख करना उचित होगा। यह शाखा मानव-मनोजगत् के अनेक अध्याधारण व अध्या येय तथ्यों का वैज्ञानिक अध्ययन करने में प्रवृत्त है। परामनोवैज्ञानिकों ने इन तथ्यों को दो भागों में बांटा है—(१) अतीन्द्रिय प्रत्यक्ष (E S P) तथा (२) वस्तुओं पर भौतिक प्रभाव का उत्सर्जन (Psychokinesis)। अतीन्द्रिय प्रत्यक्ष का अर्थ है इन्द्रियों के उपयोग के बिना ही बाह्य तथ्यों का बोध। इसके भी दो रूप हैं—(१) बाह्य वस्तु या घटना का ज्ञान (Clairvoyance) तथा दूसरे के विचारों या मन स्थितियों का ज्ञान (Telepathy)। अतीन्द्रिय प्रत्यक्ष अनागत घटनाओं का भी हो सकता है। इसी को परामनोवैज्ञानिकों ने 'पूर्वज्ञान' (Precognition) का नाम दिया है। भनस्नातकिक घटनाओं का दूसरा रूप यह है जिसमें व्यक्ति प्रेरकतंत्र (Motor System) का उपयोग करके बिना ही परिवेश की किसी वस्तु को भौतिक रूप से प्रभावित करने में समर्थ होता है।² ससार में अनेक ऐसे मनुष्य हैं जिनमें इन शक्तियों के न्यूनाधिक अस्तित्व के प्रमाण मिले हैं। कुछ व्यक्तियों में ये शक्तियाँ निरन्तर विशेष अवसरों पर अकस्मात् प्रकट होती हैं और कुछ समय बाद नून हो जाती हैं। ससार के प्रायः सभी धर्मों में इन शक्तियों की विभिन्न मान्यता रही है। प्राचीन साहित्य और लोककथाएँ इनके विवरणों से भरपूर हैं। किन्तु विज्ञान, जो मात्र ऐन्द्रिय ज्ञान को पामाणिक मानता है, मानव-मन की इन निगूढ शक्तियों को स्वीकार नहीं करता। वह इनका भ्रम में या तो आगे मूढ़ लेता है या उन्हें अतिप्राकृत कह कर ठुकरा देता है। वह इन्हें अपने वैज्ञानिक विश्व का अंग मानने को उद्यत नहीं है। परामनोविज्ञान इन्हीं अभौतिक प्रतीत होने वाले तथ्यों को वैज्ञानिक अध्ययन के निमित्त सर्जित करता है। इस अध्ययन के फलस्वरूप इनमें से कुछ प्राकृतिक और नियमबद्ध प्रमाणित हो रहे हैं तथा प्रयोगों द्वारा उनकी पुष्टि की जा रही है।³ इसमें मिथ है कि

1 इस विषय में लिमिटेडम आब साइन्स नामक ग्रन्थ में सुल्लिवान (Sullivan) का यह कथन उद्धृत है—“विज्ञान वास्तविकता के कबल जाति पक्ष से सम्बन्ध रखता है और यह मानने के लिए कोई कारण नहीं है कि विज्ञान जिन वस्तुओं की उपेक्षा करता है वे उनसे कम मूल्य हैं जिन्हें वह स्वीकार करता है।” ओ बी 0 एम 0 अट द्वारा रचित 'योगिक पाथम एण्ड गॉड रिप्लाइडेशन' में उद्धृत, पृ 23

2 डी 0 जे 0 टकर 0 जी 0 डी 0 टकरान टु देयमाइसॉनाजी पृ 3 स्पान (Span), नवम्बर, 1972 में पैट टकर (Pat Tucker) का 'पैरानाडॉन्नाजी एमिण्ट मिस्ट्री न्यू साइन्स' ओपरे लेख।

3 डी 0 जे 0 टकर पूर्वोद्धृत ग्रन्थ पृ 3

परामनोवैज्ञानिक प्रकृति को निरी भौतिक शक्तियों की व्यवस्था नहीं मानता जैसा कि विज्ञान का दृष्टिकोण रहा है। प्रत्युत उसके अनुसार प्रकृति में एक ऐसी भी वास्तविकता है जो भौतिक व्याख्या का अतिन्मरण करती है।¹ मानवीय अतिमानस के अतीन्द्रिय तथ्यों को परामनोवैज्ञानिक इसी दृष्टि से देखता है। योगशास्त्र में वर्णित विभूतियों को बहुत से लोग पहले क्पोलकल्पना मात्र मानते थे, किन्तु अब परामनोविज्ञान ने मानवव्यक्तित्व के इस अदृष्टपूर्व आयाम का उद्घाटन कर यह दिला दिया है कि विभूतियों और सिद्धियों की पुरातन कल्पना निराधार नहीं है, मानव की अतिभौतिक प्रकृति में उनके अस्तित्व का रहस्य निहित है जिसका अनावरण करना ही परामनोविज्ञान का सध्य है।²

धार्मिक व अध्यात्मवादी विचारको ने अतिप्राकृतिक को प्राकृतिक का ही आन्तरिक सत्य स्वीकार किया है। डा० राधाकृष्णन् के विचार में प्राकृतिक और अतिप्राकृतिक ये दो भिन्न वास्तविकताएँ नहीं हैं अपितु एक ही वास्तविकता में अन्तर्भूत भेद है। उनके अनुसार 'प्रकृति की अपनी एक व्यवस्था है। अतिप्राकृत उसकी वास्तविक गहराई व अनन्तता में प्राकृत ही है। वह प्रकृति में भिन्न कोई अन्य वस्तु नहीं।'³ डा० राधाकृष्णन् ने अतिप्राकृत के उस रूप को अस्वीकार किया है जिसमें वह प्राकृतिक नियमों की अव्यवस्था तथा आकस्मिक नवीनताओं व अकल्पित घटनाओं के रूप में प्रकट होता है। आधुनिक भारत के महान् आध्यात्मिक चिंतक श्री अरविंद घोष के विचार में "अतिप्राकृत वास्तव में इतर-प्रकृति के तथ्यों का भौतिक प्रकृति में स्वन स्फूर्त अन्व प्रवण है।"⁴ उनके अनुसार "मन व जीवन (प्राण)—जल की कुछ ऐसी शक्तियाँ हैं जो भूत द्रव्य में स्थित तद्विपरीत प्रकृति के वर्तमान व्यवस्थापन में सम्मिलित नहीं हैं। किन्तु वे उसमें बीज रूप में विद्यमान हैं तथा भौतिक वस्तुओं व घटनाओं को प्रभावित करने के लिए उन्हें विकसित किया जा सकता है। उन्हें प्रकृति के वर्तमान व्यवस्थापन में जोड़ा भी जा सकता है जिससे कि हमारे अपन जीवन व शरीर पर उनका नियन्त्रण वक्षया जा सके अथवा दूसरी

1 जे० बी० रादन पूर्वोद्धत ग्रंथ, पृ० 4

2 इस विषय में कृष्णन् का दृष्टिकोण यह वचन द्रष्टव्य है—“मैंने विश्वास है कि जिसे लोग जीवन का वर्णिकापान समझ लेते हैं उससे परे भी एक प्रदेश है, जो और सत्त्व लेकर चढ़ें वे वहाँ तक पहुँच कर उसका पता भी पा सकते हैं।” श्री सतीशचन्द्र चट्टोपाध्याय व श्री धीरेन्द्रमोहन दास द्वारा रचित 'भारतीय दर्शन' (हिन्दी रूपान्तर) में 'योग एण्ड वेस्टन साइकॉलॉजी' से उद्धृत, पृ० 322

3 एन लाइडिएलिस्ट व्यू ऑफ साइक, पृ० 59

4 दि साइक डिवाइन, पृ० 778

के जीवन व शरीरों पर या वैश्व शक्तियों की शक्तियों पर प्रभाव डाला जा सके।”¹

उक्त अध्यात्मवादी विचारकों के दृष्टिकोणों का बीमबी जर्नी के कुछ प्रसिद्ध वैज्ञानिकों के विचारों से भी समर्थन होता है। भौतिक जगत् के बारे में तो नई शाय हई है उसने निम्न दृष्टा है कि वस्तुओं की यथार्थ प्रकृति मानसिक या आध्यात्मिक है। इस विषय में प्रोफेसर प्लैक का यह कथन द्रष्टव्य है—“मैं चेतना का मूलभूत मानता हूँ। मैं भौतिक द्रव्य को चेतना से निष्पन्न मानता हूँ। हम चेतना के बारे में नहीं जा सकते। किसी भी वस्तु के विषय में बात करने या उसकी मना निम्न करने के लिए चेतना अपेक्षित है।”² सी० ई० एम० जोड के अनुसार आइन्स्टीन, आडिनर, प्लैक एडिगटन, जेम्स जॉन प्रभृति भौतिकशास्त्री प्राकृतिक विषय की उक्त आध्यात्मवादी व्याख्या के समर्थक हैं।³ इन आधुनिक प्राकृतवाद ‘अनिप्राकृत’ के प्रति उनका समदृष्टि नहीं रहा है, जितना कि पहले (१९वीं जर्नी) का प्राकृतवाद था। आध्यात्मिक तत्त्वों को अस्वीकार करने और नून द्रव्य को ही एकमात्र मना मानने में वह अब उनका कट्टर नहीं है। आधुनिक प्राकृतवाद ने अज्ञेयतावाद (Agnosticism) के साथ अपना नाता जोड़ लिया है, वह अनिप्राकृत को न स्वीकार करना है और न अस्वीकार। इस विषय में उसका दृष्टिकोण भाव उदासीनता का है।⁴

उक्त विवेचन में हमने अनिप्राकृत तत्त्वों के विषय में कतिपय आधुनिक दृष्टिकोणों का परिचय देने का प्रयत्न किया। इन सभी दृष्टिकोणों में आध्यात्मिक मान है। हमने प्रस्तुत ग्रन्थ में जिन तत्त्वों को अनिप्राकृतिक माना है वे एक विविध विषय-दृष्टि के अंग हैं। इस विश्वदृष्टि की विशेषताओं पर हम पहले प्रकाश डाल चुके हैं। प्राचीन मानव का धर्म, दर्शन, अध्यात्म और पुरातत्वाएँ इस विश्व-दृष्टि का प्रतिनिधित्व करती हैं। आज विज्ञान ने हमें एक नई विश्व-दृष्टि दी है जिसने अतीत की विश्व-दृष्टि का बहुत कुछ अनगन तथा अशुद्धिपूर्ण करार द दिया है। ममव है उस विश्व-दृष्टि के कुछ तत्त्व विज्ञान को भी ग्राह्य हैं। यह भी शक्य है कि बहुत से ऐसे तत्त्व जिन्हें हम आज अनिप्राकृत कह रहे हैं वे आ जाकर प्राकृत ही निम्न हो जायें। हमने जो कतिपय तत्त्वों को अनिप्राकृत माना है वह ज्ञान-विज्ञान की वर्तमान सीमाओं में ही। हमारा वर्तमान ज्ञान जिन घटनाओं व तत्त्वों की समझने-समझने में स्वयं को असमर्थ माना है, उन्हीं को हमने अनिप्राकृत की नग्य दी है। इस उद्देश

1 वि ताइफ डिवाइज पृ० ७७९

2 डे० सी० ई० एम० जोड आइड टू मान साट पृ० १०२

3 वही

4 डे० एन्साइक्लोपिडिया ऑफ रिलीजियन एण्ड एथिक्स खण्ड ९ में ‘नेचुरलिज्म’ पर पृष्ठ १००
डे० कार्लिन एन निक्वै, पृ० १९५

के प्रयोग द्वारा किन्ही तत्त्वों के प्रति अथवा प्रकट करना हमारा उद्देश्य नहीं है। आज हम जिस तकप्रधान वैज्ञानिक युग मे रह रहे है उसकी मान्यताओं को स्वीकार करना और उसी के आलोक मे अतीत के दाय का अध्ययन करना हमारी स्वाभाविक सीमा है।

हम पहले बना चुके है कि अतिप्राकृत तत्त्वों का धर्म, पुराकथा, दर्शन, लोककथा साहित्य आदि के माध्य निकट संबध रहा है। वस्तुतः ये उन विश्वदृष्टि की अभिव्यक्ति के मनानेन माध्यम रहे हैं जिसमे सृष्टि के तत्त्वों की अवगति व व्यापक अतिप्राकृतिक तत्त्वों के सदर्भ मे की जाती है। अतः आगे हम धर्म, पुराकथा, दर्शन आदि के माध्य अतिप्राकृत तत्त्वों के सम्बन्ध का विचार करेंगे।

धर्म और अतिप्राकृत तत्त्व

धर्म अतिप्राकृतिकवाद का सबसे महत्त्वपूर्ण पक्ष है। यों तो सस्कृति के प्राय सभी क्षेत्रों को अतिप्राकृतिक विश्वासों ने अनुप्राणित किया है, परन्तु धर्म की उबरी भूमि मे उनका जैसा सर्वतोमुख पल्लवन हुआ है वैसा अन्यत्र नहीं। सच तो यह है कि अनिप्राकृतिक विश्वास ही धर्म का मूल और मुख्य आधार रहे है।

विभिन्न दशों और कालों के विद्वानों ने भिन्न-भिन्न दृष्टियों से धर्म के स्वरूप, उसकी मूल प्रेरणा और उद्देश्यों की व्याख्या की है। कुछ ने अपने विवेचन मे उनके आस्था पक्ष को प्रधानता दी है, तो कुछ ने अनुभूति या अनुष्ठान पक्ष को। वस्तुतः इन तीनों पक्षों के समन्वय से ही धर्म के समग्र स्वरूप का निमाण होता है। आधुनिक युग मे सामाजिक, नैतिक, सांस्कृतिक एवं मनोवैज्ञानिक दृष्टि से भी धर्म तत्त्व का निरूपण किया गया है। उक्त समस्त दृष्टिकोणों और विवेचन-सरणियों मे यों चाह किती ही विभिन्नता हो, पर इस बात पर प्राय सभी सहमत है कि किन्हीं न किसी प्रकार की एक या अनेक अतिप्राकृतिक शक्तियों के प्रति विश्वास धर्ममात्र का सामान्य लक्षण है। विश्व के प्राय सभी आदिम या विकसित धर्मों मे अनिप्राकृतिक विश्वासों का अस्तित्व पाया जाता है। यहां तक कि निरीश्वरवादी बौद्ध व जैन धर्मों मे भी कर्म व पुनर्जन्म के रूप मे अतिप्राकृत तत्त्वों को स्वीकार किया गया है।

धर्म की परिभाषाओं पर दृष्टिपात करने से उक्त मन्तव्य की पुष्टि होती है। मेक्डानल के अनुसार "धर्म के विस्तृततम अर्थ मे एक और तो दिव्य या अतिप्राकृत शक्तियों के विषय मे मनुष्य की धारणा सम्मिलित है और दूसरी और उन शक्तियों पर मानव-कल्याण की निर्भरता की वह भावना जो उपासना

के विविध रूपों में अपनी अभिव्यक्ति प्राप्त करती है।^१ इस परिभाषा में धर्म के तीनों पक्ष—विश्वास, भावना, और अनुष्ठान—का समन्वय किया गया है।

उत्तमवी मरी के सुप्रसिद्ध नृत्तत्वशास्त्री टायलर ने 'अचेतन मनाओं में विश्वास' (Belief in Spiritual Beings) को धर्म का न्यूनतम लक्षण कहा है। उनके अनुसार प्रेतात्माओं से लेकर विश्वव्यापी महान् देवताओं तक की विभिन्न धार्मिक कल्पनाओं में इसी मूल विश्वास की अभिव्यक्ति हुई है। टायलर ने 'वीरवाद' (Animism) को धर्म का प्राथमिक रूप माना है और समस्त धर्म-विश्वासों का उन्हीं का पक्षों विकास बताया है।^२

विख्यात नृत्तत्वशास्त्री जे० जे० फ्रेजर ने उन्हीं की निम्न परिभाषा दी है—
“धर्म मेरे मत में उन अनिर्माण्य शक्तियों के प्रसादन या परिनुष्टि का नाम है जिनके बारे में यह विश्वास किया जाता है कि वे प्रकृति और मानव-जीवन की विविध-विधियों का निर्देशन या नियंत्रण करती हैं।^३ पी० एच० बेंमन ने धर्म-मन्त्रों विभिन्न मना की समीक्षा कर निष्कर्ष के रूप में अपना यह मन्त्र प्रकट किया है—
“उच्चतर शक्ति की एक अदृष्ट व्यवस्था के प्रति आस्थाओं मानवीय आवरणकताओं की पूर्ति के निमित्त उस शक्ति का अनावैज्ञानिक गति में प्रभावित करने के लिए अनुष्ठित कृत्या तथा अत्यन्तकारी अनुष्ठानों की पद्धति का धर्म कहते हैं।”^४

धर्म की भारतीय परिभाषाओं में भी अतिप्राकृत तत्त्वों की स्वीकृति किसी न किसी रूप में निहित है। महानारतकार व्यास ने उन्हीं की निम्नलिखित परिभाषा दी है—

प्राग्गाद् धर्ममिहादुर्मण विदुता प्रजा ।

य म्याद् धारणमनुक्तं स धर्म इति निश्चिन ॥

म० भा०, भा० प० १०६ ११

इस परिभाषा में प्रजा (ममान) का प्राग्ग करने वाले सामाजिक विधानों या नियमों का धर्म कहा गया है। इस दृष्टि में वर्गाध्यम धर्म, कुलधर्म, जातिधर्म, देशधर्म, कानधर्म, राजधर्म, व्यवहार-धर्म आदि सामाजिक गठन के विभिन्न-विधानों का ही इसका नाम धर्म है। यहाँ तक तो धर्म का स्वरूप निराल लौकिक प्रतीत होता है, किन्तु सामाजिक व्यवस्था के उक्त नियमों या विधानों को शक्तियों द्वारा उद्भाविन वसन्तानि

१ वैदिक मन्त्रशास्त्री पृ० १

२ दै० प्रिन्सिपल्स ऑफ़, खण्ड १ अध्याय २

३ दि गार्डन बाउ, पृ० ५७-५९

४ रिचार्ड्स इन दि कल्चरल कन्वर, पृ० १६२

दृष्टि से परिच्छिन्न वस्तुओं, की उपासना की जाती थी। आदिम धर्म की इस स्थानीयता में राष्ट्रीय धर्म में सर्वदेशीयता का रूप ग्रहण किया। सूर्य, चन्द्रमा, उपस, वायु आदि सार्वभौम प्राकृतिक तत्त्वों की देवताओं के रूप में आराधना प्रारम्भ हुई। आदिम धर्म के उपास्य देवों में नाम और व्यक्तित्व का अभाव था, पर राष्ट्रीय धर्म के देवताओं में नाम, रूप व विविध गुणों की प्रतिष्ठा की गई। इसी स्तर पर आराधक और आराध्य के व्यक्तिगत सम्बन्ध के रूप में धर्म के वास्तविक स्वरूप का सूत्रपात हुआ। माय ही देवताओं में नैतिक गुणों की कल्पना भी की गई। उन्हें आराधकों ने उदात्त मानवीय गुणों में विभूषित किया। वे पराक्रम, दया, दक्षिण्य, क्षमा, ज्ञान और विवेक की प्रतिनिधियों के रूप में पूजे जाने लगे। एक प्रकार समकालीन जातीय मूल्यों और आदर्शों को ही इन देवताओं के व्यक्तित्व के रूप में प्रतिष्ठा दी गई। देवों के इसी आदर्शोक्ति का फल यह हुआ कि वे धीरे-धीरे मानव-जगत् से दूर होने लगे। अब वे आदिम ममाज के दवों के समान परिचित और निकटवर्ती नहीं रह, वरन् उनका निवास मयलोक से दूर दिव्य लोकों में माना जाने लगा। वे मयलोक के दनन्दिन प्रपचों से तटस्थ प्रतीत होने लगे तथा मात्र श्रद्धा और उपासना के पात्र रह गये। विभिन्न देशों में इसी राष्ट्रीय धर्म के विकासकाल में सामूहिक पूजा, यज्ञ-याग के विस्तृत विधान, देवालय-निर्माण, मूर्तिपूजन आदि उपासना-रूपों का प्रवर्तन हुआ। भारतवर्ष का वैदिक धर्म इसी राष्ट्रीय धर्म का प्रतिनिधित्व करता है। इस युग में वरुण, इन्द्र, अग्नि, उपस, विष्णु, सूर्य आदि सावदेशिक प्राकृतिक दवों की उपासना होती थी तथा उनमें मानवीय गुणों का आरोप किया जाता था।

राष्ट्रीय धर्म आगे चलकर विश्वधर्म में विकसित हुए। यह धर्म के विकास की पराकाष्ठा कही जा सकती है।¹ जहां राष्ट्रीय धर्म में बाह्य आचारों का प्राधान्य था वहां विश्व धर्म में आराधक की अनुभूति को सर्वोपरि स्थान मिला। राष्ट्रीय धर्म जहां बहिर्मुखी व ऐहिकता-प्रधान था, वहां विश्व धर्म में अन्तर्मुखी प्रवृत्ति तथा आन्त्यात्मिक व नैतिक ध्येयों पर बल दिया गया। राष्ट्रीय धर्म में प्रायः बहुदेवों की उपासना होती थी, पर विश्व धर्म में एक ही सर्वोच्च परमात्मा की भावना दृढ़ हुई। अन्य देवता या तो लुप्त हो गये या उस सर्वोच्च के विभिन्न अंग या शक्तियों के रूप में मान लिये गये।² विश्वधर्म में मानवमात्र को बिना किसी भेदभाव के ईश्वर की आराधना, मोक्ष या निर्वाण का अधिकार दिया गया। स्मार्त पौराणिक धर्म के

1 द० दि पिडामाली जाव रिचर्डन जात्र गेलोवे, प० 138-147

2 माताभाष्याद देवताया एक एव आत्मा बहुधा स्तुयन्ते। एस्स्यामनाऽय देवा प्रययानि भवन्ति (निरुक्त 7.4 8-9) महदेवानामसुरवमकम् (ऋ० वे० 3.55), तथा एक सदविप्रा बहुधा वदन्ति (1 164 46)

एकेश्वरवाद व भक्तिसिद्धान्त, जैन व बौद्धों के अहिंसा धर्म तथा उपनिषदों व वेदान्त के अध्यात्मवाद को विश्वधर्म में परिगणित किया जा सकता है, क्योंकि उनमें बाह्याचारों की अपेक्षा स्वानुभूति, सामान्य सदाचार एवं विशिष्ट नैतिक गुणों को सर्वोच्च स्थान दिया गया है। यों तो पौराणिक धर्म में भी बहुदेवीनासना स्वीकृत है, पर उसके साथ-साथ एक सर्वोच्च देवता या परमेश्वर की भावना भी नितांत स्पष्ट है। उस सर्वोच्च देव की कल्पना ब्रह्मा, विष्णु या शिव के रूप में की गयी या इन्हें उनकी विविध शक्तियों—मृज्जन, पालन व संहार—के रूप में माना गया।¹ यह अनुसार उसी में उद्भूत होकर अंत में उसी में विलीन हो जाता है। जब जब समाज में अधम व अनाचार की वृद्धि होती है तब तब वह पृथ्वी के भा को उतारने के लिए अवतार लेता है। अवतारवाद पौराणिक हिन्दू धर्म की सबसे महत्वपूर्ण मान्यता है। गीता में इस सिद्धान्त का बड़ा सुन्दर वर्णन हुआ है—

यदा यदा हि धर्मस्य ग्लानिर्भवति भारत ।

अभ्युत्थानमधमस्य तदारभान् मृजाम्महम् ॥

परित्राणाय सात्ता विनापाय च दुष्कृताम् ।

धर्ममस्थापनार्थाय स भवामि युगे युगे ॥—गीता ४ ७, ८

पुराणों में विष्णु के दस अवतार प्रसिद्ध हैं।² इसमें से कुछ मानवैतर रूप वाले हैं और कुछ मानवदेहधारी, जिनमें राम व कृष्ण सबसे महत्वपूर्ण हैं। अवतारवाद, भक्तिमिद्धान्त, मोक्ष, कर्म और पुनर्जन्म में विश्वास पौराणिक धर्म की विशेषताएँ हैं। कुछ पौराणिक दत्ता परम्परागत वैदिक देवता हैं और कुछ नये। प्रथम श्रेणी में इन्द्र, यम, अग्नि, वरुण, भूम, वायु व सोम आदि उल्लेखनीय हैं। जहाँ वैदिक युग में इनका प्राकृतिक आधार काफी स्पष्ट था वहाँ महाकाव्यों व पुराणों के युग तक आते-आते वह प्रायः लुप्त हो गया और वे पूजनयुक्त मानवीकृत हो गये। देवमंडल में उनके आपेक्षिक महत्व में भी काफी परिवर्तन हुआ। वैदिक वरुण व इन्द्र पौराणिक त्रिदेवों के समक्ष निस्तेज हो गये। पौराणिक युग में कुछ नये देवता भी अस्तिम्व में आये जिनमें कुबेर, कार्तिकेय, धर्मराज, गणेश, कामदेव, गरुड आदि उल्लेख हैं। स्त्री देवताओं में लक्ष्मी, सरस्वती, पावती, दुर्गा, काली, रति आदि मुख्य हैं। पौराणिक कल्पना के अनुसार विष्णु के साथ-साथ सदा भी अवतार लेती हैं।³ कुछ

1 दे० विष्णुपुराण 1 2 66 1 19 66

2 इनके नाम इस प्रकार हैं—मत्स्य, कूर्म, ब्राह्म, नृसिंह, वामन, परशुराम, राम, कृष्ण, बुद्ध और बलि। कुछ पुराणों में बार्हस्पति या श्रीवैष्णव अवतार वर्णित हैं। दे० भा० पुरा 1 3

3 राधकृष्णमयानीना रत्नमयी कृष्णजन्मिनी ।

जन्मपुत्राचार्यारोपु विष्णोरेषान्धामिनी ॥

दत्तवै देवदेहेय मनुष्यत्वे च मानुषी ।

विष्णोर्देहानुसारा वै करोदेश मन्मनुष्य ॥ वि० पुरा 1 9 144-145

देवता विशेष कार्यों व प्रवृत्तियों के प्रतिनिधि हैं, जैसे ब्रह्मा सृष्टि के, विष्णु पालन के, रुद्र या शिव सहार के, सरस्वती ज्ञान और विद्या की तथा लक्ष्मी सुख, सौभाग्य व सम्पत्ति की। इसी प्रकार प्रकृति के वनिपय पक्षों के भी देवता माने गये हैं जैसे समुद्र-देवता, नदीदेवता, वनदेवता, पर्वतदेवता आदि। कुलदेवता, नगरदेवता, सौभाग्यदेवता आदि की गणना अविच्छाता देवताओं में की जा सकती है। पौराणिक धर्म का विकास मुख्यतः शैव, वैष्णव, शाक्त, सौर व भारणपत्य आदि सम्प्रदायों के रूप में हुआ जिनमें नाना प्रकार की देव-कल्पनाओं व उपासना-पद्धतियों को स्थान मिला। भारतीय धर्म की अर्बुदिक धारा के प्रतिनिधि जैन और बौद्ध धर्मों के मूल रूप में ईश्वर या देवताओं की कल्पना का अभाव है, ये दोनों ही निरीश्वरवादी एवं आचार-प्रधान हैं।

वैदिक व पौराणिक धर्मों में अथर्व देवताओं तथा आसुरी व पैशाचिक शक्तियों की भी मान्यता रही है जिनकी चर्चा हम पुराणों के प्रकरण में करेंगे।

आत्मा के भरणोत्तर अस्तित्व, स्वर्ग, नरक, पितृलोक तथा विभिन्न दिव्य प्राणियों के निवास स्थानों की बहुविध कल्पनाएँ सभी धर्मों की अविभाज्य भाग रही हैं। कोई भी धर्म दैहिक अस्तित्व को अन्तिम नहीं मानता। मृत्यु के अनन्तर जीवात्मा की गति के विषय में अलग-अलग प्रकार के विश्वास पाये जाते हैं। भारतीय धर्मों के अनुसार मनुष्य के इस जीवन के धर्मा के अनुसार उसकी भरणोत्तर गति निर्धारित होती है जो स्वर्ग, नरक, पुनर्जन्म व मोक्ष की प्राप्ति में से कुछ भी हो सकती है।

प्रायः सभी धर्मों में परमात्मा, ईश्वर या देवताओं में साक्षान् सम्पर्क या निकट परिचय रखने वाले तथा उनकी निगूढ इच्छाओं व योजनाओं को जानने वाले धर्म-विशेषज्ञों की भी मान्यता मिलती है। ये विशेषण अपनी साधना, तपस्या व योग-भक्ति द्वारा प्रतिप्राकृत शक्तियों प्राप्ति करने में समर्थ होते हैं। भारतीय धर्म-परम्परा में वे श्रुति, स्मृति, मिथ्य पुरुष या योगी के रूप में प्रसिद्ध हैं। वे शिवालदर्शी होते हैं तथा उनमें शाप व वरदान देने की विशेष शक्ति मानी गयी है।

योगिक विभूतियाँ व तांत्रिक सिद्धियाँ भारतीय धर्मपरम्परा में योग व तन्त्र-मन्त्र की साधना तथा उन्मेष प्राप्त होने वाली अलौकिक सिद्धियों में सामान्य जनता का दृढ़ विश्वास रहा है। आत्मज्ञान की प्राप्ति या स्वरूपोपलब्धि के लिए पतञ्जलि ने योगमूल में योगयोग का उपदेश दिया है। इस योग की आठ क्रमिक अवस्थाएँ हैं—यम, नियम, आसन, प्राणायाम, प्रत्याहार, धारणा, ध्यान व समाधि। यद्यपि योगदर्शन एक स्वतन्त्र दर्शन है पर उसकी साधना-पद्धति को प्रायः सभी दर्शनों

ने स्वीकार किया है। योग-साधना में चित्तवृत्तियों के निरोध से आत्मा का स्वरूप में अवस्थान होना है।^१ पतञ्जलि ने योगदर्शन के विभूतिपाद में योगसाधना से योगी को प्राप्त होने वाली अनेक सिद्धियों या विभूतियों का वर्णन किया है। उनके अनुसार ये सिद्धियाँ उसे विभिन्न वस्तुओं में समय बर्तने से प्राप्त होती हैं। समय से पतञ्जलि का आशय है धारणा, ध्यान और समाधि तीनों का एक ही ध्येय विषय में लगना।^२ विभिन्न प्रकार के समयों में योगी को निम्नलिखित सिद्धियाँ प्राप्त होती हैं—

अनील व अनागन का ज्ञान (३१६), समस्त प्राणियों की भाषा का ज्ञान (३१७), पूर्वजन्म का ज्ञान (३१८), परचित्तज्ञान (३१९), अदृश्य होने की शक्ति (३२१), मृत्यु का ज्ञान (३२२), असाधारण बल की प्राप्ति (३२४), सूक्ष्म, व्यवहृत व विप्रकृष्ट वस्तुओं का ज्ञान (३२५), भुवनज्ञान (३२६), तारास्र के व्यूह का ज्ञान (३२७), ताराओं की गति का ज्ञान (३२८), वायव्यूह-ज्ञान (३२९), क्षुत्-पिपासा की निवृत्ति (३३०), मिट्ट पुरणों का दर्शन (३३२), सवज्जना (३३३), दिव्य रूप, रस, स्पर्श गन्ध व शब्द के ज्ञान की शक्ति (३३६), परकायप्रवेग (३३८), क्षीप्तिमत्ता की प्राप्ति (३२४०), दिव्यश्रवण (३४१), आकाशगमन (३४२), भूतजय (३४४), अष्ट सिद्धियाँ—अग्निमा (अणु के समान सूक्ष्म रूप धारण करना) लघिमा (रूई से भी हल्का हो जाना), महिमा (शरीर पर्वत के समान बड़ा करना), गरिमा (शरीर का अनिवार्युष्ण बनाना), प्राप्ति (इच्छित वस्तु को मन्त्र मात्र से प्राप्त करना), प्राकाम्य (निर्वाण इच्छा-पूर्ति), वशिम्ब (समस्त भौतिक पदार्थों का स्वामित्व), यत्रचामावमायित्व (सकल्य मात्र में सिद्धि होना) (३४५), इन्द्रिय-जय, मन के समान गति तथा शरीर के बिना भी विषयों का ज्ञान (३४७), प्रधानजय (३४८), सर्वज्ञातृत्व (३४९)।

सिद्धियों के पतञ्जलि ने पाँच हेतु बताये हैं—ब्रह्म, औपधि, मन्त्र, तप और समाधि।^३ इनमें प्राप्त होने वाली सिद्धियाँ क्रमशः जन्मजा, औपधिजा मन्त्रजा, तपोजा और समाधिजा कही जा सकती हैं। पतञ्जलि ने इनमें से अन्तिम को ही सबसे अधिक महत्त्व दिया है तथा विभूतिपाद में इसी के विभिन्न रूपों का वर्णन किया है। यह भी उल्लेखनीय है कि पतञ्जलि ने इन सिद्धियों को समाधि में विघ्नरूप ही माना है।^४ योगी का अन्तिम लक्ष्य विभूतियों का प्राप्त करना नहीं, अपितु स्वस्व की उपलब्धि करना है।^५

१ योगचिन्तननिपाद (योगसूत्र १.२) तथा अष्टाव्यवस्थान (योग १.३)

२ योगसूत्र ३.१-४

३ औपधिभक्तनय समाधिना निद्रा (योग ४.१)

४ ते ननाप्राप्तुमर्ता व्युत्थाने निद्राय (योग ३.३७)

५ दे० म० म० योगीश्वरविराज-कृत 'भारतीय सम्प्रति और साधना' पृ० ४१३

योगसाधना के ही समान तान्त्रिक साधना का भी हमारा देश में व्यापक प्रचार हुआ। लगभग ५०० ई० के पश्चात् इस साधना ने एक प्रबल प्रवृत्ति का रूप धारण किया तथा अनेक शताब्दियों तक जन-मानस पर इसका प्रभाव छाया रहा। हिन्दुधर्म में शैव, वैष्णव, शाक्त, सौर, गणपत आदि विभिन्न संप्रदायों ने तथा बौद्धों ने भी इसे अपनाया एवं अपनी-अपनी धार्मिक व दार्शनिक मान्यताओं के आधार पर प्रतिष्ठित कर इसे नाना रूपों में पल्लवित किया। यद्यपि तान्त्रिक धर्म अनेक संप्रदायों में बँटा हुआ मिला है, पर उनमें कुछ समान विशेषताएँ भी हैं। सबसे महत्त्व की बात तो यह है कि वे सभी तत्त्वचिन्तन की अपेक्षा साधना-पद्धति पर अधिक बल देते हैं। किसी देवता या शक्ति की सृष्टि का मूल तत्त्व मानन, उपासना की विस्तृत पद्धति का निरूपण करने, यन्त्र-मन्त्र, बीजाक्षर व मातृकाओं को महत्त्व देने, भूत, प्रेत, वेताल आदि की सिद्धि, कुडलिनीयोग, अनेक प्रकार की रहस्यमयी साधनाओं तथा बाह्यतः मर्यादा विरुद्ध दीखने वाले गुह्य वामाचारों को प्रथम देने तथा दीक्षा व गुह्य के महत्त्व पर बल देने में इनका परस्पर ऐकमत्य दृष्टिगत होता है।¹

तान्त्रिक साधना एक गुह्य व रहस्यमयी साधना-पद्धति है जिसका अंतिम ध्येय माधव द्वारा अपने ही व्यक्तित्व में परम तत्त्व का साक्षात्कार माना गया है। श्री शशिभूषण दामगुप्त के अनुसार सभी प्रकार की गुह्य साधनाओं का सार समस्त द्वैत को नष्ट कर अद्वैत की परमावस्था प्राप्त करना है। इस अवस्था को विभिन्न तान्त्रिक संप्रदायों में अद्वय, मैथुन, यामय, समरस, युगल, सहजसमाधि आदि शब्दों से अभिहित किया गया है।² हिन्दू तन्त्र-साधना में परमसत्ता के दो पक्ष—शिव और शक्ति माने गये हैं। श्री दासगुप्त के अनुसार सभी गुह्य साधना-पद्धतियों का एक मूलभूत सिद्धान्त यह है कि पिण्ड ब्रह्माण्ड का ही लघु प्रतिरूप है तथा उसमें सभी ब्रह्माण्डीय तत्त्व निहित हैं। इस दृष्टिकोण के अनुसार यह माना गया कि मानव शरीर में शिव, विण्डु चैतन्य के रूप में, ऊर्ध्वतम सहस्रारचक्र में स्थित है तथा शक्ति, जो सृष्टि का मूल तत्त्व है, मूलाधार नामक निम्नतम चक्र में कुडलिनी के रूप में निवास करती है। तन्त्र-साधना का स्वरूप यही है कि मानवदेह में एक छोर पर स्थित इस कुडलिनी शक्ति को जागरित कर क्रमिक आरोहण द्वारा दूसरे छोर पर पहुँचाया जाये और वहाँ शिव के साथ उसका मिलन कराया जाये। शिव व शक्ति के इस मिलन से पूर्वोक्त परमावस्था की प्राप्ति होती है जो तान्त्रिक साधना का लक्ष्य है।³

1 'दे० हिन्दी साहित्यकाश में तान्त्रिक मन', पृ० 321

2 ऑक्सफ़ोर्ड रिलीजस क्लटस, भूमिका, पृ० 34

3 वही पृ० 34-35

परवर्ती काल में इस साधना का यह उदात्त व पवित्र रूप सुरक्षित नहीं रह सका। वरुण अपने उच्च आध्यात्मिक तत्त्व में अष्ट होकर मारण, मोहन, बशीकरण, उन्नाटन, स्तम्भन, जारण, कृत्या आदि निम्नस्तरीय जादू, टोना-टोटका या अभिचारिक कृत्यों में सम्मिलित हो गई। यहाँ तक कि प्रत्येक काम के लिए तन्त्र-मन्त्र, मणि, औषधि आदि के प्रयोगों का विधान किया गया। तान्त्रिक लोग अनेक प्रकार की अनौक्चित्य मिथियों का दावा करने लगे। इन मिथियों में योगदर्शन में प्रतिपादित अष्टमिथियों के अतिरिक्त वेतालसिद्धि, वज्रसिद्धि, गुटिकासिद्धि, रसायनसिद्धि, वायुसिद्धि आदि परिगणनीय हैं। तान्त्रिक साधना का यह रूप सम्भवतः माधारण जनता में व्याप्त जादू-टोना, अभिचार आदि में संवर्धित लोक-विश्वामों की अभिव्यक्ति माना जा सकता है। भाग्य में लोकधर्म के अन्तर्गत ऐसे विश्वास प्राचीन काल से ही रह हैं। इनकी सर्वप्रथम अभिव्यक्ति अथर्ववेद के भेषज्यानि, आयुष्याणि, पौष्टिकाणि, स्त्रीकर्मणि, अभिचारिकाणि, राज्यकर्मणि आदि सूक्तों में मिलते हैं। वैदिक कर्मकाण्ड में भी ऐसे अनेक तत्त्व विद्यमान थे जिन्हें जादू का नाम दिया जा सकता है। सामविधान ब्राह्मण, अद्भुताध्याय ब्राह्मण (पट्विंश ब्राह्मण का एक भाग) तथा अथर्ववेदीय कौशिक सूत्र में अनेक जादुई कृत्यों का विवरण मिलता है। श्री वागची के विचार में “यह सम्भव है कि उन कृत्यों में से अनेक उस आदिम समाज की धार्मिक क्रियाओं से लिये गये हों जो वैदिक (धर्म) समाज में आत्मसात् कर लिये गये थे पर यदि तत्कालीन कहा जाय तो वे वैदिक कर्मकाण्ड के एक ऐसे पक्ष का भी प्रतिनिधित्व करते हैं जो आध्यात्मिक लक्ष्यों के लिए नहीं, अपितु उन निम्न उद्देश्यों के लिए प्रयुक्त होते थे जिनमें किसी जन-समुदाय की मदद रचि हुआ करती है।”¹

यह जादू और धर्म का अन्तर समझ लेना उचित होगा। फ्रैंजर ने धर्म की उत्पत्ति जादू में मानी है तथा उसे विज्ञानाभास (Pseudo Science) कहा है।² जादू और धर्म दोनों अतिप्राकृत शक्तियों के विश्वास पर आधारित हैं, पर उनमें सूक्ष्म भेद है। धर्म में मनुष्य अतिप्राकृत शक्तियों के समक्ष असहायता, दैन्य व विनम्रता का अनुभव करता है,³ पर जादूगर स्वयं का उन शक्तियों का निदग्धता समझता है। यही कारण है कि जादूगर के व्यवहार में अविनय व आत्मविश्वास का इतिरेक देखने का मिलता है।

धर्म और सस्कृत नाटक हमारा अधिशासक प्राचीन साहित्य धार्मिक भावना में प्रेरित व अनुप्राणित है। सस्कृत नाटक भी इसका अपवाद नहीं। हम आगे

1 दे० कम्पलेंट हस्तिना आरु इत्यादि, खंड ४ व श्री पी० सी० वागची का निबन्ध ‘इवोल्यूशन’ भाग दि त्रिमास्य, पृ० 214

2 दि गार्डन बाउ, पृ० 13

3 ई० एम्पसन होवेल पूर्वोदघन अध्याय, पृ० 532.

व पदार्थों की वास्तविक प्रकृति और कारणों को समझने मे असमर्थ थी । अतः मनुष्य के सृष्टि-विषयक प्रथम बोध मे कल्पनाओं या मानसिक तरंगों का प्राधान्य रहा । यही कारण है कि मानव-जानि की सभी प्रारम्भिक चिन्तनाएँ पुराकथाएँ बन गयी । ये पुराकथाएँ आदिम मानव का धर्म, दर्शन, विज्ञान व इतिहास सब कुछ कही जा सकती हैं । इनमे उसके अविचलित मानस ने सृष्टि-विषयक अपनी जिज्ञासाओं व प्रश्नों का काल्पनिक समाधान पाने का प्रयत्न किया । “आदि मानव ने समस्त प्राकृतिक पदार्थों मे किन्हीं शक्तिशाली, बुद्धिमान् व इच्छा-सम्पन्न सत्ताओं का अनुभव किया । अपनी कल्पना के इन प्राणियों के विषय मे उसने पारस्परिक वार्तालाप का निर्माण किया जो एक पीढ़ी से दूसरी पीढ़ी तक सावधानी के साथ हस्तांतरित होती रही । इन वार्तालाप मे उसने अतिप्राकृतिक प्राणियों के समूह बनाये, उनका विभाजन किया, तथा उनके गुण-धर्मों, शक्तियों, कार्यों व भावनाओं के विवरण के लिए उनमें न प्रत्येक के साथ कुछ कथाएँ जोड़ दी ।”¹

मैक्समूलर ने प्रकृति के मानवीकरण की प्रवृत्ति को जिस पर पुराकथाएँ आधारित हैं, आदिम मानव की भाषा का दोष बताया है ।² मैकडानल के मत मे पुराकथाओं का जन्म उस समय होता है जब कल्पना किसी प्राकृतिक घटना के अर्थ को मानव-मन किसी शरीरी मत्ता के काय के रूप मे अवधारित करती है । उदाहरण के लिए चन्द्रमा सदैव सूर्य का अनुगमन करता है, फिर भी वह उसके निकट नहीं पहुँच पाता । इस दृश्य के निरीक्षण से प्रेमी द्वारा प्रेमिका के प्रत्यागान की पुराकथा का जन्म हुआ । ऐसी कथाएँ जब कल्पनाशील कवियों के हाथ मे पहुँच गयी तो काव्यात्मक अलङ्कृति के द्वारा उनमे अनेक नूतन विशेषताओं का आधान हुआ । कालान्तर मे इन पुराकथाओं का प्राकृतिक आधार शनै-शनै लुप्त हो गया और एक स्थिति ऐसी आयी कि उनमे मानव-भावों की ही प्रधानता हो गयी । प्राकृतिक आधार के सर्वथा आच्छादित हो जाने से उनमे अन्य पुराकथाओं के तत्त्व भी जुड़ गये । यदि ऐसी पुराकथाओं को विकास की अन्तिम अवस्था मे देखें तो उनके मूल रूप को पहचानना भी संभव नहीं है ।³

फायर्ड ने पुराकथा को स्वप्न की कोटि मे रखा है । स्वप्न के समान उनमे भी अवचेतन मन की दमित इच्छायें विभिन्न प्रतीकों मे अभिव्यक्त होती हैं ।⁴ उनके

1 दि एतनाइक्लोपीडिया अमेरिकाना, खण्ड 19 पृ० 672

2 दे० एमिन दुखीम दि एलीमेन्टी फासट जॉब दि रिलीजस लाइफ, पृ० 95-96

3 दे० वैरिक मादयानोत्री पृ० 1

4 दे० दि बेनिक राइटिंग्स ऑफ् गियमड फायर्ड हा० ए० ए० विल द्वारा अनूदित व सम्पादित, पृ० 954

मन में ये इच्छायें मनुष्यत यौन इच्छाये होती हैं।¹ युग ने भी पुराकथा को इसी श्रेणी में रखा है, पर वे उसे मनुष्य के 'सामूहिक अवचेतन' की अभिव्यक्ति मानते हैं।² रथ वेनेडिक्ट के अनुसार "मित्र मनुष्य के सकल्य और अभिप्राय के जगन् का अभिलाषामय प्रक्षेपण है। अपनी सभी पुराकथाओं में मनुष्य ने एक यात्रिक विश्व के प्रति अपनी व्यथा और उसके स्थान पर मानवभावों से अभिप्रेरित व निर्देशित एक अन्य जगन् की स्थापना में मिलने वाले सुख को व्यक्त किया है।"³ मालिनोव्स्की के विचार में पुराकथा का प्रमुख कार्य "परम्परा को सशक्त बनाना तथा प्राचीन घटनाओं के उच्चतर और श्रेष्ठतर अतिप्राकृतिक सत्य में उनका उद्गम खोजकर उन्हें महत्तर मूल्य और गौरव से मडित करना है।"⁴

पुराकथाओं के अनेक भेद-प्रभेद किये गये हैं। उनमें से कुछ प्रकारों का सम्बन्ध निम्नलिखित विषयों से माना गया है—

- १ प्राकृतिक परिवर्तन व ऋतुएँ
- २ ग्रह-नक्षत्र
- ३ अस्य प्राकृतिक पदार्थ, जैसे वृक्ष, सत्ता, नदी, जलाशय, पवन, वन आदि। पुराकथाओं में प्रायः इनकी सजीव सत्ता मानी जाती है।
- ४ असाधारण व आकस्मिक प्राकृतिक घटनाएँ, जैसे भूकंप, कभावान, सूर्य व चन्द्र का ग्रहण।
- ५ विश्व की उत्पत्ति
- ६ देवों की उत्पत्ति, परिवार, वंश, शक्ति आदि
- ७ पशुओं व मनुष्यों की उत्पत्ति
- ८ रूप-परिवर्तन
- ९ जातीय वीरों की दिव्य उत्पत्ति, उनके चरित्र, परिवार व वगैरपरंपरा
- १० सामाजिक संस्थाओं व प्रथाओं की उत्पत्ति व धाविष्कार
- ११ आमुखी व पञ्चाचिक शक्तियाँ
- १२ मरणोत्तर अस्तित्व व पितृलाक
- १३ इतिहास

1 दे० दि वेनिक राइटिंग्ज् जॉन् मियान्ड फाय्ड ३० ७० ९० जिन द्वारा जूनियन व सपतियन पृ० १७०

2 साइकॅलॉजी एण्ड रिलीजन, पृ० ३३

3 एनमार्क्नोरीडिया बॉक् साइल साइन्सेज, खण्ड ११-१२, पृ० १६१

4 एनमार्क्नोरीडिया ब्रिटानिका, भाग १६ में 'मित्र एंड रिचुअल' शीर्षक के जन्मान उद्गम

लेते हैं तथा आवश्यकता होने पर उनमें प्रत्यक्ष या अप्रत्यक्ष हस्तक्षेप भी करते हैं। इनके अनतिरिक्त नागद, मारीच व वसिष्ठ आदि दिव्य ऋषि तथा विश्वामित्र, वाल्मीकि आदि मानव ऋषि अनेक नाटकों के पात्र हैं। इनके वर्णन में नाटककारों ने सम्बन्धित पौराणिक कल्पनाओं का यथेच्छ उपयोग किया है। कुछ अधदिव्य या मानव पात्र दिव्य गुणों से सम्पन्न हैं। अनेक नाटकों में देव-द्रोही व मानव विरोधी असुर व राक्षस आदि पात्रों के भयावह व वीभत्स व्यक्तित्व का चित्रण हुआ है। उनके रूप-परिवर्तन या मायाविता का नाटकीय घटनाचक्र के विकास में विशेष योगदान रहता है। कुछ नाटकों में वनदेवता, नगरदेवता, नदीदेवता, समुद्रदेवता, पृथ्वी देवता आदि साक्षात् या असाक्षात् रूप में अवित हैं। अनेक नाटकों में पौराणिक पशु-पक्षी, जैसे जटायु, गरुड आदि पात्रों के रूप में आये हैं। भास व भवभूति के नाटकों में क्रमशः भगवान् विष्णु के आयुध व राम के जूझकास्त्र दिव्य पात्रों के रूप में उपस्थित हुए हैं। दिव्य पात्रों के मदर्म में उनके दिव्य लोकों—स्वर्गलोक, सिद्ध-लोक, विद्याधरलोक, पाताललोक आदि का उल्लेख या वर्णन मिलता है। कतिपय नाटकों के कुछ दृश्यों का स्थान दिव्य प्रदेश है।

जैसा कि हम वना चुके हैं सस्कृत नाटककारों ने कथावस्तु व पात्रों के लिए पौराणिक साहित्य की कथाओं का उपयोग किया है, जिनमें देवता अत्यधिक मानवीकृत रूप में चित्रित हैं। साथ ही वे उदार, दयालु व मानव-हितैषी माने गये हैं। यूनानी देवताओं के समान वे मनुष्यों के प्रति बिद्वेष व प्रतियोध की भावना से युक्त नहीं हैं। वे दिव्य होने हुए भी मानवों के अतिनिकट, परिचित, आरमीय, स्नेही व मंगलकारी हैं। नाटक के नायकों की फलप्राप्ति में उनका महत्वपूर्ण योगदान रहता है। यह भी उल्लेखनीय है कि जिस प्रकार मानवों को देवी अनुग्रह अपेक्षित है उसी प्रकार देवों का भी अपने कार्य में विशिष्ट मनुष्यों के सहयोग की आवश्यकता रहती है।

दशन और अतिप्राकृत तत्त्व .

‘दशन’ का अर्थ है सत्य का साक्षात्कार या तात्त्विक ज्ञान। पाश्चात्य परंपरा में ‘फिलॉसफी’, जिसका मूल अर्थ ‘ज्ञान-प्रेम’ है,¹ मुख्यतः बौद्धिक चिंतन और तार्किक ज्ञान की वाचक रही है, जबकि भारत में ‘दर्शन’ चिन्तन, स्वानुभूति और साधना तीनों का समन्वय माना गया है। विज्ञान और दशन दोनों ही जगत् और जीवन का अध्ययन करते हैं, पर उनके दृष्टिकोणों में मौलिक अन्तर है। विज्ञान सत्य के विभिन्न पक्षों का पृथक्-पृथक् अध्ययन करता है, पर दशन जगत् और जीवन को

समष्टि रूप में ग्रहण कर उससे मूल तत्त्व या अन्तिम सत्य के अन्वेषण का प्रयत्न करना है।¹

दर्शन की मुख्यतः तीन समस्याएँ रहती हैं—(१) व्यक्ति का वास्तविक स्वरूप (२) भौतिक जगत् का मूल सत्य और (३) ब्रह्माण्ड का अन्तिम तत्त्व और इन सबका पारस्परिक सम्बन्ध। इन्हीं का दर्शन के इतिहास में क्रमशः आत्म-विचार, विश्व-विचार और ईश्वर-विचार के रूप में निरूपण किया गया है।

भारत में दर्शन का धर्म से बड़ा घनिष्ठ सम्बन्ध रहा है।² जैसा कि हम पहले बता चुके हैं, अलौकिक सत्ताओं में आस्था धर्म का मूल आधार है और दर्शन उस आस्था की समीक्षा और साधना है। अतः दर्शन को हम धर्म का वैचारिक पक्ष कह सकते हैं।

भारतीय दर्शन का इतिहास वेदों से प्रारम्भ होता है। वेदों में विभिन्न प्राकृतिक तत्वों—अग्नि, सूर्य, वायु, पञ्चम, मरुत्, आपस्, उषा आदि की पुष्पाकार कल्पना की गयी है तथा उन्हें देवस्व माना गया है, यद्यपि इन्द्र, वरुण, अश्विनी आदि कुछ देवताओं का प्राकृतिक मूल अस्पष्ट है। यही वेदों का बहुदेववाद है जिसकी चर्चा हम धर्म के अन्तर्गमन कर चुके हैं। धीरे-धीरे विचार के विकास व मानव-बुद्धि की सामान्यीकरण की प्रवृत्ति के कारण बहुदेववाद एकदेववाद में परिणत हुआ। ऋग्वेद की वरुण, विश्वकर्मा, विश्वेदेवा, पुरुष व प्रजापति की कल्पनाओं में तथा 'एकं सद् विप्रा बहुधा वदन्ति'³ व 'महद् देवानाममुरस्त्वमेकम्'⁴ जैसे कथनों में एवमासीय सूक्त⁵ में एकदेववादी व एकत्ववादी विचारों की प्रारम्भिक अभिव्यक्ति देखी जा सकती है। ऋग्वेद की यही बीजस्व विचारधारा उपनिषदों में एक ही ईश्वर या सृष्टि के एकमात्र तत्त्व ब्रह्म की धारणा में विकसित हुई। उपनिषदों के बाद दर्शनशास्त्र के विभिन्न संप्रदायों में ईश्वर, सृष्टि, आत्मा व मोक्ष के विषय में अनेक अतिप्राकृतिक धारणायें प्रतिपादित की गयी हैं।

1 हाकिम पूर्वोद्धृत ग्रन्थ, पृ० २

2 श्री हिरियन्ता के विचार में धर्म और दर्शन प्रारम्भ में सबकुछ एक होते हैं, क्योंकि दोनों का लक्ष्य-मूल्य की खोज-एक ही है। किन्तु शीघ्र ही ये एक-दूसरे में पृथक् हो जाते हैं। भारत में भी ऐसा हुआ है, पर यहाँ इनका पूर्ण विच्छेद नहीं हुआ।

४० भारतीय दर्शन की रूपरेखा (हिन्दी रूपान्तर) पृ० १३

3 ऋग्वेद १ १६४ ४६

4 वही, ३ ५५

5 वही, १० १२९

ईश्वर अधिकतर दर्शनो ने ईश्वर को नित्य, सर्वव्यापी, चैतन्यरूप, जगत् की उत्पत्ति, स्थिति व सहार का कारण तथा कर्मफल का दाता माना है। ईश्वर की यह कल्पना सबथा अतिप्राकृतिक है। अद्वैत वेदान्त में सगुण ईश्वर के अतिरिक्त निर्गुण ब्रह्म का भी मृष्टि के एकमात्र आधारभूत तत्त्व के रूप में निरूपण मिलता है। पुराणों में शिव या विष्णु को ईश्वर के रूप में माना गया है तथा सगुण व निर्गुण दोनों रूपों में उनकी कल्पना की गई है। भगवद्गीता में कृष्ण द्वारा अर्जुन को दिखाये गये खिराट रूप में उनके परमेश्वरत्व व विश्वरूपता का दर्शन होता है।¹

जगत अद्वैत वेदान्त व महायानी बौद्ध के अतिरिक्त सभी भारतीय दर्शन दस्तु-जगत् की सत्ता को यथार्थ स्वीकार करते हैं, किन्तु उनमें से अधिकतर उसी को अतिम नहीं मानते । उनके अनुसार उसका अपने में भिन्न कोई आधार अवश्य है । किसी ने यह आधार प्रकृति को माना है, किसी ने परमाणुओं व ईश्वर को तो किसी ने ब्रह्म को । कुछ ने उसे परिणाम या तात्त्विक विकार, कुछ ने आरम्भ या नवीन काय और कुछ ने किवतं या अतात्त्विक विकार कहा है ।² यह भी उल्लेखनीय है कि भारतीय दर्शनों की सृष्टि-विषयक धारणा पौराणिक कल्पनाओं से प्रभावित है । उदाहरणार्थ साध्य ने भौतिक सर्ग को तीन प्रकार का माना है—दैव, तैमग्योन और मानुष । उसके अनुसार दैव सर्ग के आठ प्रकार हैं—ब्राह्म, प्राजापत्य, ऐन्द्र, पृथ्वी, गान्धर्व, याक्ष, राक्षस और पैंशाच ।³ उपनिषदों की सृष्टि-कल्पना में भी विविध लोकों का उल्लेख मिलता है,⁴ जिस पर स्पष्टतः पुराणों का प्रभाव है ।

आत्मा सभी भारतीय दर्शन, कुछेक अपवादों को छोड़कर,⁵ आत्मा के दहान्तीत अस्तित्व व उसकी अमरता में विश्वास करते हैं। उनके अनुसार आत्मा नित्य, सबव्यापी, चैतन्यस्वरूप या चैतन्य-धर्म से युक्त⁶ है। सभी दर्शन आत्मा को

1 अनक्याहृदरवकत्रनेहा

पश्यामि त्वाः सखतोऽनन्तद्वयम् ।

नाम न मध्य न पुनस्तदादि

पर्यामि विश्वेश्वर विश्वरूप ॥ गीता. ११. १६

2. साध्य ने सप्टि का मूल आधार प्रकृति को, 'याय वैशेषिक ने परमाणुओं व ईश्वर को तथा ब्रह्म वेदान्त ने ब्रह्म को स्वीकार किया है। साध्य को परिणामवादी, 'याय का आरम्भवादी तथा वेदान्त को हम विघटनवादी कह सकते हैं।

3 साङ्ख्य बार्हवा, 53 तथा उस पर वाचस्पतिमिश्र-वृष तत्त्वबौमदी ।

4 दे० बहुशरण्यक उपनिषद्, 1 5 16, 3 6 1

5 चार्वाको ने 'देह' को तथा बौद्धों ने पंच स्वर्गों (रूप, वेदना, संज्ञा, संस्कार तथा विज्ञान) को ही आत्मा माना है। इनमें मित्र किसी देशीय आत्मा में उनकी आस्था नहीं है।

6 माय ने चैतन्य को आत्मा का जाग-सूक धर्म या गुण माना है, जबकि साध्य, योग, वेदान्त आदि ने चैतन्य को उसका स्वरूप स्वीकार किया है।

वद्व दशा में कता व मोक्षा मानते ह, विन्नु मुक्ति दशा में वह कृतृत्व व भोक्तृत्व से छूटकर अपने शुद्ध स्वरूप में अवस्थित होता है ।

मोक्ष आत्मा की अमरता के सिद्धान्त से मोक्ष, कम व पुनर्जन्म की धारणायें घनिष्ठतया सम्बन्धित हैं । सभी भारतीय दर्शनों ने सासारिक जीवन को दुःखमय^१ और उसमें मुक्ति की ही जीवन का चरम लक्ष्य माना है, यद्यपि मुक्ति के स्वरूप के विषय में उनमें मतभेद है । अद्वैत वेदान्त के अनुसार आत्मा की स्वप्नोपलब्धि, रामानुज के अनुसार आत्मा की वैकुण्ठ-प्राप्ति, सांख्ययोग के अनुसार पुरुष का अनात्म प्रकृति से विवेक-ज्ञान, न्याय-वैशेषिक व मीमांसा के अनुसार आत्मा की सुख-दुःख से रहित चेतनातीत अवस्था, जैनो के अनुसार जीव की स्वरूप-प्राप्ति व बौद्धों के अनुसार वासनाओं की आत्यन्तिक शान्ति मोक्ष का स्वरूप है । इस प्रकार सभी ने मोक्ष को एक लोकातीत अवस्था स्वीकार किया है जिसमें दुःखों की आत्यन्तिक हानि होती है ।

कर्म व पुनर्जन्म का सिद्धान्त यह भारतीय विचारधारा का महत्वपूर्ण अंग है । इस सिद्धान्त ने जीवन और जगत् के प्रति भारतीय दृष्टिकोण को बड़ी गहराई में प्रभावित किया है । यह हमारी नैतिक व आध्यात्मिक मान्यताओं का मुख्य आधार रहा है । इस सिद्धान्त का सर्वप्रथम उत्तरेक्ष ऋग्वेद की ऋत-सम्बन्धी धारणा में मिलता है जहां यह विश्व की भौतिक व नैतिक व्यवस्थाओं का पर्यायवाची है - उपनिषदों में कम व पुनर्जन्म की धारणा पूर्ण विकसित रूप में प्रकट हुई है ।^२

कर्म सिद्धान्त बनाता है कि मनुष्य जो भी कर्म करेगा, उसका फल अवश्य भोगना होगा, चाहे इस जीवन में या अगले जीवन में । जब तक कर्मफल निशेष नहीं होता तब तक प्राणी जन्म-मरण के चक्र में मुक्त नहीं हो सकता । हमारा वर्तमान जीवन अतीत जीवन के कर्मों का परिणाम है और इस जीवन में हम जो कर्म कर रहे हैं वह भावी जीवन के स्वरूप को निर्धारित करेगा । कम तीन प्रकार के माने गये हैं—नर्चित, प्रारब्ध और त्रियमाण । पिछले सभी जीवनो में किये गये कर्मों

१ वे० सायबहारिका । 'सायबूज', १ २

बौद्धों के चार आयतनों में सर्वप्रथम 'दुःख' की गणना की गयी है ।

२ वे० एम० हिस्मिन्स भारतीय दर्शन की रूपरेखा, (हिन्दी रूपांतर) पृ० ३१-३२, राधा कृष्णन दि हिन्दू व्यू ऑव साइक, पृ० ५२

३ यथाकारी यथाचारी तथा भवति गच्छुकारी साधुभवति पापकारी पापो भवति पुण्य पुण्ये कर्मणा भवति पाप पापन । अथो खन्वाहु काममय एवाय पुरुष इति स यथा कामो भवति तत्तनुभवति तत कर्म कुरुते यत् कर्म कुरुते तदभिमन्वते । वृ० उ० ४४५, एवमेवाय-मा मेद गरीर निहत्याश्रित्य गमयित्वा यन्वयतर कल्याणतर रूप कुरुते पित्र्य वा गार्ध्वं वा दैव वा प्राजापत्य वा ब्राह्म वायेषा वा भूतानाम । वही, ४४४, ३२१३, ६२२, पृ० उ० ५५७ छा० उ० ४१

के मचय को सचित्त कर्म कहते हैं। सचित्त कर्मों का वह अंश जो वर्तमान जीवन का हेतु है 'प्रारब्ध' कहा जाता है तथा इस जीवन में जो नये कर्म किये जा रहे हैं वे "क्रियमाण" हैं। कर्मों के सम्पादन से उत्पन्न शक्ति या फल को अष्टष्ट, अपूर्व,¹ पाप-पुण्य या धर्म-अधर्म कहते हैं, जो प्राणी के अवितर्क्य का नियामक माना जाता है। ईश्वरवादी दर्शन के अनुसार ईश्वर प्राणी के अष्टष्ट या धर्म-अधर्म के अनुसार उनके कर्मफलों का विधान करता है,² किन्तु निरीश्वरवादी मीमांसा आदि दर्शन स्वयं इस शक्ति को ही प्राणी के सुख-दुःख व जन्मादि का हेतु मानते हैं।³ मनुष्य की ज्ञानि, मोक्ष, आयु आदि का निर्धारण प्रारब्ध कर्मों से होता है।⁴ कर्म करने से चित्त में सम्भार उत्पन्न होते हैं जिन्हें कर्मवामना या कर्माशय कहते हैं। ये सम्भार आत्मा में अन्वित रहते हैं तथा उनके फलों को भोगने के लिए प्राणी को बारबार जन्म लेना पड़ता है।⁵ जीवन की इसी अवस्था को ससार, अव-चक्र आदि कहा गया है। मोक्ष प्राप्त होने पर ही प्राणी को जन्म-मरण के इस ससार-चक्र से छुटकारा मिलता है। मोक्ष का साधन आत्म-ज्ञान है जिससे कर्म में आसक्ति समाप्त होनी है और क्रियमाण कर्मों के सम्कारों का बनना बन्द हो जाता है। अतः जैसे ही सचित्त व प्रारब्ध कर्मों का भोग समाप्त होता है, प्राणी जन्म-चक्र से मुक्त हो जाता है। इन प्रकार कर्म और पुनर्जन्म की धारणायें परस्पर सम्बद्ध हैं।

कर्मवाद व पुनर्जन्म का सिद्धान्त आपाततः नियतिवाद या भाग्यवाद प्रतीत होता है, क्योंकि इसके अनुसार इस जीवन का सब कुछ पूर्वजन्मों में किये गये कर्मों पर निर्भर है, उसमें कहीं भी कोई हेरफेर या संशोधन नहीं किया जा सकता। मनुष्य के जन्म-मरण, सुख-दुःख, हानि-लान सब कुछ अष्टष्ट या भाग्य का परिणाम है। सामान्य लोगों में कर्म सिद्धान्त का यही रूप प्रचलित है। पर तत्त्वदृष्टि से विचार करने पर यह स्पष्ट है कि इस सिद्धान्त में कर्म-स्वातन्त्र्य का निषेध नहीं है⁶

1. प्रभाकर न धर्म व अधर्म को 'जपूव' नाम दिया है, व उस यज्ञादि कर्मों का फल मानते हैं। पाप-वर्गेषिक के पाप-पुण्य के समान वह आत्मा से सम्बन्धित रहता है, अतः वह बाह्य कर्मों से भिन्न एक आन्तरिक विशेषता माना जा सकता है। दे० हिरियता भारतीय दर्शन की रूप रेखा पृ० 326
2. दे० पापमूत्र, 4 19-21
3. हिरियता भारतीय दर्शन की रूपरेखा, पृ० 170, डा० यदुनाथ त्रिन्हा भारतीय दर्शन (हिन्दी रूपान्तर) पृ० 254
4. अतिमूले तद्विशयो आत्मापुर्णोपा ॥ यो० सू० 2 13, पूवहृत्फलानुबन्धात्तदुत्पत्ति ॥
न्यायमूत्र 3 2 63
5. कर्मगमून कर्माजियो दृष्टादृष्टजमवेदनीय ॥ यो० सू० 2 12
6. दे० उभाट्टप्पन् एन आदित्तिनिष्ठ व्यू आड् ताड्, पृ० 276

तथा यह नैतिक जीवन को कार्यकारणभाव पर आधारित कर उसे अराजकता व अव्यवस्था से बचाता है। तथापि यह वर्तमान जीवन के तथ्यों की व्याख्या दूसरे जन्म और उसके कर्मों के सन्दर्भ में करता है, इसलिए एक ऐसे विश्वास पर आधारित है जिसकी परीक्षा का अनुमान और कल्पना के सिवा हमारे पास कोई साधन नहीं है।

दर्शन और संस्कृत नाटक संस्कृत नाटक में भारतीय समाज के सवर्मान्य दार्शनिक विश्वासों का भी यज्ञ-तन्त्र उल्लेख या चित्रण मिलता है। आत्मा, ईश्वर, जगत् का वास्तविक स्वरूप आदि दार्शनिक विषयों का तो नाटक की लौकिकफलोंन्मुख घटनावली में कोई सीधा सम्बन्ध नहीं हो सकता, पर पात्रों के जीवन में आने वाली विपत्तियों व कष्ट-वन्धनों की व्याख्या या समाधान के रूप में कर्म, भाग्य व पुनर्जन्म आदि से सम्बन्धित लोकप्रचलित विश्वासों की संस्कृत नाटकों में प्रचुर अभिव्यक्ति हुई है। ये विश्वास भारतीय जन साधारण में शताब्दियों से बढ्ढमूल भाग्यवादी या नियतिवादी विचारधारा के चोत्कर्ष हैं।

संस्कृत के प्रतीकारत्मक नाटकों का दार्शनिक चिन्तन के साथ गहरा सम्बन्ध है। ये नाटक सम्प्रदाय-विशेष के दार्शनिक मतों की श्रेष्ठता प्रतिपादित करने के लिए रचे गये थे। इनके पात्र दार्शनिक मिथ्याज्ञानों या मनोवृत्तियों के प्रतीक होते हैं, अतः उनमें सजीवता का प्रायः अभाव रहता है। ऐसे नाटकों में दृष्टान्त मिश्र का 'प्रबोधचन्द्रोदय' सबश्रेष्ठ व प्रतिनिधि माना जाता है।

लोककथा और अतिप्राकृत तत्त्व

लोककथा लोकसाहित्य का एक विशिष्ट अंग है। लोकसाहित्य में उन परम्परागत आख्यानों, कथाओं, गाथाओं, गीतों, कहावतों, पहेलियों व नाट्य आदि का समावेश है जो कि आदिम जनजातियों या सम्य समार के अपेक्षाकृत अल्पसंख्य-जनों के मनोरंजन के साधन हैं। लोककथा लोक-प्रचलित कहानी के रूप में होती है और उसमें लोकमानस की सीधी, सच्ची और सहज अभिव्यक्ति देखने को मिलती है। उसमें लोक-जीवन के प्राचीन विश्वासों, परम्पराओं और प्रथाओं के रूप में लोक-संस्कृति का सन्निवेश रहता है। बिटरनिल के अनुसार "लोककथाएँ सीधे लोक-हृदय से निःसृत होती हैं अर्थात् धार्मिक विचारों और पुराणकथाओं से, जादू-टोना-सबधी लोक-प्रचलित विश्वास से तथा साधारण जनता से निकले कहानी कहने वाले स्त्री-पुरुषों के मन की तरफ से। अधिकतर लोककथाओं का अपना या दूसरों का मनोरंजन करने के सिवा कोई और उद्देश्य नहीं होना।"¹ ये कथाएँ मूलतः मौखिक

होनी हैं और इसी रूप में पीढ़ी-दर-पीढ़ी समाज में सवाहित होती रहती हैं, - किन्तु कभी-कभी ये साहित्यिक रूप प्राप्त कर लिपिबद्ध भी हो जाती हैं।¹ आधुनिककाल में नृत्यशास्त्रीय शोधकर्ताओं ने संसार के विभिन्न भागों में प्रचलित प्रायः सभी लोककथाओं को संकलित कर लिखित रूप दे दिया है।

पुराकथाओं के समान लोककथाओं में भी अनिप्राकृत तत्त्वों का समावेश रहता है, फिर भी दोनों में प्रभूत अन्तर है। क्विटरनिल के अनुसार "पुराकथाएँ सदैव किसी वस्तु की व्याख्या देने का प्रयत्न करती हैं, वे किसी विशेष जिज्ञासा या धार्मिक अपेक्षा की सन्तुष्टि करती हैं, किन्तु लोककथाओं का उद्देश्य शुद्ध मनोरंजन होता है।"² वे धार्मिक चिन्तना व मताग्रह से मुक्त होती हैं, तथापि उन्हें धर्म में सर्वथा असंयुक्त नहीं कह सकते। यह अवश्य है कि उनमें धर्म का सामान्य जनो में प्रचलित निम्न रूप ही अधिक देखने को मिलता है। धर्म के इस रूप में प्रायः जादू-टोना और जीववादी विश्वासों का प्राधान्य रहता है।

यहां लोककथा का आख्यानों (Legends) में भी अन्तर कर लेना उचित होगा। आख्यान किसी विशेष पुराकथाशास्त्रीय या सामाजिक परम्परा पर आधुन होते हैं, पर लोककथाएँ अधिक स्वतन्त्र होती हैं तथा एक स्थान से दूसरे स्थान तक विचरण करती रहती हैं, यद्यपि इस प्रक्रिया में उनके पात्र बदल जाते हैं।³ आख्यानों का कोई ऐतिहासिक या तथ्यात्मक आधार होता है, पर उन पर पुराणकथाओं व लोककथाओं के तत्त्वों की इतनी परतें जम जाती हैं कि उनका मूल रूप आच्छादित हो जाता है। इसी दृष्टि में आख्यानों को 'विकृति ऐतिहास' भी कहते हैं।⁴

लोककथाओं की उत्पत्ति व उनके विश्वव्यापी प्रसार के बारे में अनेक प्रकार के मत प्रस्तुत किये गये हैं। मेक्समूलर व उनके सप्रदाय के विद्वानों ने उन्हें पुराकथा का ही एक भाग माना है।⁵ एड्रुलिंग, टायलर आदि समाजशास्त्रियों के मत में लोककथाओं का जन्म आदिम असभ्य समाज में हुआ तथा अतीत के अवशेष के रूप में वे भविष्यता की परवर्ती स्थितियों में जीवित रही।⁶ मनोविश्लेषणवादियों ने

1 गुणाधर की कहकथा व उन पर आधारित क्यामरिल्लानर जादि लोककथाओं के हैं साहित्यिक संस्करण हैं।

2 पूर्वोद्धृतग्रन्थ, पृ० 203

3 एस० ए० बार्ने लीजेन्स इन दि महाभारत, आमुस, पृ० 37

4 दे० एनमार्डलोपीडिया ब्रिटानिका, खंड 9 य 'फॉरलो' शीपक लेख

5 दे० चेम्बर्स एनसाइक्लोपीडिया, भाग 5 में 'फॉरलो' शीपक निबन्ध

6 वही

उनमें शैशव व बाल्यकाल की मनोप्रवृत्तियों की रूपकात्मक अभिव्यक्ति देखी है।¹ ग्रिम भ्राताभ्रा तथा बेन्के ने यूरोपीय लोककथाओं का मूल उत्तम भारत को माना है। जर्मनी में कोह्लर, इंग्लैंड में कनाउस्टर तथा फ्रांस में कासक्विन ने उक्त मत का विभिन्न रीतियों से समर्थन किया,² किंतु कुछ अन्य विद्वानों ने उनका खंडन करते हुए लोककथाओं की बहुजननता (Polygenesis) का सिद्धान्त प्रतिपादित किया।³ लोककथाओं में अभिप्रायों के सुनिश्चित रूप एवं कलात्मक संयोजन के आधार पर यह माना जाता है कि उनका जन्म किसी विशेष देश-काल में व्यक्ति विशेष के मस्तिष्क से ही होता है, किंतु फिर वे सुदूर स्थानों व कालों में संचालन होकर अमर्य रूप ग्रहण कर लेती हैं। इस प्रक्रिया में उनकी भौगोलिक विशेषताएं व पात्रों के नाम आदि ही बदलते हैं, उनका मूल ढांचा प्रायः वही रहता है जो अभिप्रायों से निर्मित होता है।

लोककथाओं में अभिप्रायों का विशेष महत्त्व है। उन्हीं से कहानी की वस्तु या रूप का निर्माण होता है। प्रत्येक कथारूप में एक सुनिश्चित क्रम में कितने ही अभिप्राय ग्रथित रहते हैं। जे० टी० शिप्ले ने अभिप्राय (Motif) को कृति की योजना का वैशिष्ट्य माना है। यह वैशिष्ट्य किसी ऐसे शब्द या एक ही अक्षर में ठले विचार के रूप में होता है जो समान स्थिति में या समान भाव को जाग्रत करने के लिए किसी कृति या एक ही प्रकार की विभिन्न कृतियों में बार-बार प्रयुक्त होता है।⁴ अभिप्राय की यह परिभाषा अति विस्तृत है तथा साहित्य के ग्रन्थ रूपों व कलाओं पर भी लागू होती है। स्टिव थामसन के मत में “कोई कथा-प्रकार जिन घटनाओं में विश्लेषित किया जाता है वे अभिप्राय कहे जाते हैं। अभिप्राय कथा का वह लघुतम अंश है जो परम्परा में रहने की शक्ति रखता है। इस प्रकार की शक्ति रखने के लिए उसमें कुछ असाधारणता व अप्रवृत्ता होनी चाहिए। अभिप्राय कथानक के निर्माण-तत्त्व हैं।”⁵

अभिप्राय को कथानक-रुद्धि भी कहते हैं। ये रुद्धियां वास्तविक, काल्पनिक अथवा सभावित किसी भी प्रकार की हो सकती हैं। “लोककथाओं में कथानक को आरम्भ करने, गति देने, कोई नवीन मोड़ या धुमाव देने, उसे चामत्कारिक ढंग से

1. दे० एनसाईक्लोपीडिया ऑफ़ लिटरेचर भाग 2 में ‘नुपरलेचरन स्टोरी’ शीर्षक लिख पृ० 526

2. दे० एनसाईक्लोपीडिया ब्रिटानिका में ‘फाल्कनर’ शीर्षक लेख

3. दे० एलेक्जेंडर फ़ोर्ब्स नाम दि माइस ऑफ़ फाल्कनर, पृ० 7

4. डिक्शनरी ऑफ़ बन्ड लिटरेरी टर्म्स

5. डा० सप्रेड लोकसाहित्यविज्ञान, पृ० 273

समाप्त करने अथवा अपने में ही सम्पूर्ण कथा का साठन करके के लिए उनका बार-बार प्रयोग होता है।¹ विभिन्न कथाओं में समान अभिप्राय होने पर भी उनके संयोजन का ढंग अलग-अलग हो सकता है जिसमें एक कथा दूसरी कथा में भिन्न हो जाती है। अभिप्राय कथा के स्थिर तत्त्व होते हैं। कथा की जंजी बदल जाती है पर अभिप्राय वही रहते हैं। अपनी इस परम्परागत प्रकृति के कारण ही वे मम्यता की प्राचीनतर स्थितियों में प्रचलित विश्वासों और विचारों के अवशेष माने जाते हैं। इस दृष्टि से आधुनिक युग में प्राचीन सस्कृति के स्रोत के रूप में उनका अध्ययन अतीव महत्वपूर्ण हो गया है।

लोककथाओं के अनेक अभिप्राय अतिप्राकृतिक तत्त्वों पर आधारित होते हैं। शाप, रूप-परिवर्तन, परकाय-प्रवेश, मानव व्यापारों में देवी हस्तक्षेप, जादुई वस्तुएं, अद्भुत लोकों की यात्रा, दिव्य सुन्दरियों से भेंट, पशु-पक्षियों का मानव-सहयोग आदि कितने ही अलौकिक अभिप्राय उनमें पद-पद पर मिलते हैं। लोक-कथाओं का नायक प्रायः मनुष्य होता है पर उसके सहायक कभी पशु-पक्षी और कभी अतिप्राकृत प्राणी होते हैं। ये पशु-पक्षी प्रायः किसी मनुष्य या देवता के रूपांतर होते हैं तथा कहानी के अंत में अपने वास्तविक रूप में आ जाते हैं। किन्तु अधिकतर लोककथाओं में नायक के सहायक राक्षस, दैत्य, विद्याधर, गधव यक्ष आदि अतिप्राकृत प्राणी होते हैं। ये कभी स्वेच्छा से सहायता देते हैं और कभी अनजान में। नायक पशु-पक्षियों या राक्षस आदि की बातचीत गुप्त रूप से सुन लेता है तथा उससे प्राप्त सूचना का आधार पर कार्य करता है। ४।० दे के अनुसार "लोककथाओं में कल्पित वस्तुओं और जादू के प्रति सामान्य जनो के विश्वास की अभिव्यक्ति होती है। उनमें साहस-प्रेमी रोमांटिक राजकुमारों व मायालोक की राजकुमारियों की कथाओं का समावेश रहता है।"²

लोककथाओं में कभी-कभी नायक के सहायक अचेतन जादुई पदार्थ होते हैं, जैसे जादू की अगूठी, घोंडा, रथ, खड्ग, पादुका, प्याला, जलयान तथा अदृश्यता प्रदान करने वाला आवरण-वस्त्र आदि। उसमें नायक के प्रतिपक्षी के रूप में राक्षस, दैत्य, जिन, भूत-प्रेत, पिशाच, जादूगर, तांत्रिक आदि अतिप्राकृत शक्तियों से युक्त प्राणियों की योजना की जाती है। अनेक बाधाओं के होने पर भी नायक इन राक्षस आदि विरोधियों को पराभूत कर अपने उद्देश्य में सफलता पाने में समर्थ होता है। लोककथायें नियमेन सुखान्त होती हैं और उनकी सुखान्तता में अतिप्राकृत शक्तियां

1 श्री बैलामचन्द्र शर्मा साहित्यिक कथानक वसिष्ठा जयवा कथानक-रूढ़िया (विश्वभारती पत्रिका, खंड 8, अंक 2, पृष्ठ 175)

2 हिस्ट्री ऑफ़ सस्कृत लिटरेचर, पृष्ठ 115

का विशिष्ट योगदान रहता है। इन अतिप्राकृत सहायकों के कारण नायक के व्यक्तित्व की धीवृद्धि होती है। कभी-कभी नायक को किसी विशेष सङ्कट से बचाने के लिए देवी-देवता साक्षात् उपस्थित होकर सीधा हस्तक्षेप करते हैं। 110442

लोककथाओं में अद्भुत वस्तु-व्यापारों की योजना द्वारा कथाप्रवाह को चमत्कारपूर्ण बनाया जाता है। इस उद्देश्य के लिए आकाशगमन, रूप-परिवर्तन, लोकान्तर-गमन, माया, जादू, तन्त्र-मन्त्र आदि का आश्रय लिया जाता है। इस प्रकार उनमें मानव-रूपना का अबाध बिलास देखने को मिलता है। लोककथाओं में लोक-विश्वासों का भी अनेक रूपों में चित्रण पाया जाता है। इन विश्वासों में शकुन, भाग्य, दैव या कम की मान्यता तथा भूत-प्रेत, जादू-टोना, तन्त्र-मन्त्र आदि के प्रति जन साधारण में प्रचलित धारणायें सम्मिलित हैं। यद्यपि लोककथाओं का अपना स्वतन्त्र अस्तित्व है लेकिन इनके अनेक तत्त्व शिष्ट साहित्य में भी सन्तान हो गये हैं। उसमें पाये जाने वाले अनेक अभिप्रायों का मूल स्रोत लोककथाएँ ही हैं। -

लोककथा और संस्कृत नाटक भारतीय साहित्य में लोककथाओं का नवने बड़ा समूह गुणाद्यकृत वृहत्कथा थी जो पञ्चाची प्राकृत में लिखी गई थी। मूल वृहत्कथा तो अब लुप्त हो चुकी है पर उसके तीन संस्कृत संस्करण या रूपान्तर उपलब्ध होते हैं। इनमें से बुधस्वामी (लगभग ८०० ई०) का वृहत्कथालोकसंग्रह अपूर्ण रूप में प्राप्त हुआ है। सोमेन्द्र की वृहत्कथामञ्जरी (१०३७ ई०) व सोमदेव का कथामरित्सागर (१०६३-१०८१ ई०) मूल वृहत्कथा के कश्मीरी संस्करण पर आधारित माने जाते हैं।¹ इनमें से वृहत्कथामञ्जरी में अतिमक्षेप के कारण कदाएँ प्रायः अस्पष्ट रह गई हैं, पर कथामरित्सागर अतीव रोचक व प्राजल शैली में प्रणीत है तथा लोककथाओं का सम्भवतः सबसे बड़ा उपलब्ध भंडार है। इसका नायक राजकुमार नरवाहनदत्त विद्याधर मानसबेग द्वारा अग्रहृत अपनी पत्नी मदनमधुका की खोज में घर से निकल पड़ता है और भाग में अनेक साहसकर्म करते हुए कितनी ही राजकुमारियाँ व दिव्य स्त्रियों से विवाह कर अन्त में मदनमधुका को तथा विद्याधरों के चक्रवर्तित्व को पाने में सफल होता है। इस मुख्य कथा के साथ न जाने कितनी छोटी-बड़ी अन्य कथाएँ जोड़ दी गई हैं जिससे मूल कथा की धारा बार-बार अचानक होती है। ये कथाएँ तथा इनके पात्र मानवलोक तक सीमित नहीं हैं अपितु उनके पन्विशेष में विभिन्न लोक व उनके अनिप्राकृत प्राणी अन्तर्भूत हैं। इनने विषय में कौन का यह कथन द्रष्टव्य है—“देवतागण और भूत-पिशाचादि खुबे रूप में सामान्य मानव-जीवन के सम्पर्क में आते हैं, आपाततः मनुष्यरूपधारी

असरयात व्यक्ति केवल शापवश स्वर्ग में निकाले हुए जीव हैं जो किसी क्रूर अथवा कारुणिक क्रम द्वारा ही अपनी स्थिति में पुनः पहुँचाये जा सकते हैं।”

पेजर ने कथासरित्सागर में आये अतिप्राकृत प्राणियों में इनकी गणना की है²—अप्सरा, असुर, भूत, दैत्य, दानव, दस्यु, गण, गवर्ग, गुह्यक, किन्नर, कुम्भाण्ड, कुम्भाण्ड, नाग, पिशाच, राक्षस, सिद्ध, वेताल, विद्याधर तथा यक्ष। सस्कृत नाटको में इनमें से कुछ जैसे अप्सरा, गवर्ग, विद्याधर, सिद्ध, नाग, असुर, राक्षस, दानव, भूत, पिशाच आदि प्रत्यक्ष या अप्रत्यक्ष पात्रों के रूप में आये हैं।

ऊपर हमने लोककथाओं के सामान्य विवेचन में जिन अतिप्राकृत अभिप्रायों का उल्लेख किया वे सब तथा वैसे ही अनेकानेक अभिप्राय बृहत्कथामञ्जरी, कथासरित्सागर आदि की कथाओं में आये हैं।³ हम आगे देखेंगे कि सस्कृत नाटको में प्रयुक्त अनेक अतिप्राकृत अभिप्राय लोककथाओं से गृहीत हैं।

जिस प्रकार रामायण और महाभारत भारतीय कवियों के चिरन्तन उपजीव्य रहे हैं, उसी प्रकार बृहत्कथा भी। सस्कृत नाटककारों ने उदयन व वासवदत्ता की रूमानी प्रेमकथा तथा अन्य कितनी ही स्त्रियों के साथ उदयन के प्रेम-प्रसंगों को आधार बना कर अनेक नाटक-नाटिकाएँ प्रस्तुत की हैं।⁴ भास का अविमारक व चाहदत्त भी सभवतः बृहत्कथा पर आधारित हैं, यद्यपि इस विषय में निश्चयेन कुछ नहीं कहा जा सकता। सस्कृत नाटक अपनी कथाओं के लिए ही नहीं, अनेक कथानकलब्धियाँ या अभिप्रायों के लिए भी बृहत्कथा या लोककथाओं के अन्तः स्रोतों का श्रृङ्खला हैं।

1 दे० कीच सस्कृत साहित्य का इतिहास (डा० मंगलदेवशास्त्री-द्वारा हिन्दी स्थानर) पृ० 354

2 दि जाधन जाव् स्टोरी भाग 1 प्रथम परिशिष्ट, पृ० 197

3 पेजर द्वारा वर्णित कथासरित्सागर के अभिप्रायों में से कुछ अतिप्राकृतिक अभिप्राय भी हैं, जैसे सयक्रिया, जानू की वस्तुएँ, अतिप्राकृत जन्म, परलोचप्रवेश, निषिद्ध भवन, लिपिपरिवर्तन, मायायुद्ध या स्थानरूपग्रहण शरीरवाहक जात्वा आदि। दे० दि जाधन जाव् स्टोरी, खंड 10 परिशिष्ट 3, पृ० 38-41

4 इनमें से कुछ ये हैं—भास के प्रतिशायीयघरायण व स्वप्नवासवदत्त, रूप की प्रियदर्शिका व रत्नावली अनगद्वय का तापमवत्सरान, वीणावासवदत्त (अनातकृत व) शूद्र का अभिसारिका वचिनव (अन अप्राप्त)

साहित्य और अतिप्राकृत तत्त्व

साहित्य केवल शब्द व अर्थ के सहभाव¹ का नाम नहीं है, उसके पीछे समाज व सस्कृति की तथा उनसे अनुप्राणित जीवनानुभूतियों की महती पृष्ठभूमि रहती है। कोई भी साहित्य शून्य में जन्म नहीं लेता, न यह कहना ही ठीक है कि वह साहित्य-कार की व्यक्तिगत अभिव्यक्ति होता है। यदि ऐसा होता तो वह व्यक्ति की ही सृष्टि बन कर रह जाता, उसका समष्टि द्वारा रसास्वादन व अभिशसन सम्भव नहीं होता।

हमारे उक्त कथन का आशय यही है कि साहित्य एक निश्चित सामाजिक और सांस्कृतिक परिवेश व पृष्ठभूमि में जन्म लेता है और उनकी अनेक विशेषताओं को अपने में आत्मनात् किये रहता है। प्रत्येक लेखक एक स्वतन्त्र व्यक्ति होते हुए भी किसी सीमा तक अपनी सस्कृति की मवमान्य विचारणाओं, विश्वासों और अभिनिवेशों का भागीदार होता है जो उसकी कृतियों में किसी न किसी रूप में अवश्य प्रतिफलित होते हैं। साहित्य और अतिप्राकृत तत्त्वों के सम्बन्ध को हम इसी पृष्ठभूमि में सम्यक् रूप से समझ सकते हैं।

प्रस्तुत अध्याय में हम बता चुके हैं कि अतीत युगों में मानव के धर्म, दशन, पुराणिका व लोकिका आदि सांस्कृतिक जीवन के विभिन्न अंग मानाविष अतिप्राकृत विश्वासों से परिपुष्ट रहे हैं। ये विश्वास वस्तुतः प्राचीन मनुष्य की विश्व-दृष्टि तथा सृष्टि की दैवी शक्तियों के साथ अपने सम्बन्धों के अन्वेषण व अवधारण की पद्धतियाँ हैं। ये पद्धतियाँ मानव-ज्ञान के विकास की विशिष्ट ऐतिहासिक परिस्थितियों में अस्तित्व में आती हैं और जब तक वे परिस्थितियाँ रहती हैं उनके सम्बद्ध पद्धतियाँ भी किसी न किसी रूप में जीवित रहती हैं तथा उनके गुणात्मक परिवर्तन के साथ उनमें भी परिवर्तन हो जाता है। वे मनुष्य के व्यावहारिक जीवन के विभिन्न पक्षों के साथ-साथ साहित्य, कला आदि उसके सांस्कृतिक अभ्यवसायों में भी निरन्तर अभिव्यजित होती हैं। इन अवधारणा-पद्धतियों के रूढ़ हो जाने पर साहित्य में उनकी अभिव्यक्तियाँ भी रूढ़ व पारस्परिक हो जाती हैं। कोई साहित्य जिस समाज और युग में रचा जाता है उसकी सांस्कृतिक परम्पराओं और वैचारिक उपनदियों से वह स्वयं को मुक्त नहीं रख सकता। पिछली दो शताब्दियों में विज्ञान की अभूतपूर्व प्रगति से पहले तक संसार के सभी भागों में मानव-चिन्तन के

1 शब्दाययामयाकदृष्ट्यादेन विद्या साहित्यविद्या।

का-रमीमाना, द्वितीय अध्याय

साहित्यमनयो शोभागालिता प्रति वाऽप्यसौ।

ज चूनानतिरिक्तत्वमनोहास्यवस्थिति ॥

वचोनिर्बोधि, 1 17

विभिन्न क्षेत्र प्रतिपाकृतवादी धारणाओं से अनुप्राणित थे। अतः यह स्वाभाविक ही है कि उस काल में प्रणीत साहित्य के विभिन्न रूपों में भी इन धारणाओं की विविध सौंदर्यमयी अभिव्यक्तियाँ हुई हों। पूर्व और पश्चिम दोनों की साहित्य-परम्पराओं में आरम्भ से ही अतिप्राकृत तत्त्वों के प्रयोग की एक अविच्छिन्न धारा देखी जा सकती है। जैसे-जैसे हम वैज्ञानिक जीवन-दृष्टि से युक्त आधुनिक युग की ओर चरण बढ़ाते हैं, वैसे-वैसे ही साहित्य में अतिप्राकृत विश्वासों की योजना कमशः अल्प होती जाती है और आज बीसवीं शती के साहित्य में इन तत्त्वों का या तो अभाव है या मात्र प्रतीकात्मक प्रयोग शेष रह गया है।

साहित्य के इतिहास के अवलोकन से विदित होता है कि उसका जन्म धर्म व पौराणिक विश्वासों के ओड से हुआ है। आराध्य देवों की प्रसन्नता के लिए आयोजित आदिम धार्मिक अनुष्ठानों से नृत्य व नाट्य जैसी कलाओं का आविर्भाव हुआ।¹ मानव जाति के प्रारम्भिक काव्य देवी शक्तियों की स्तुतियों के रूप में अस्तित्व में आये। उनमें इष्ट देवता के स्वरूप, उनकी शक्तियों तथा आराधकों के साथ विविध सम्बन्धों का चित्रण किया गया। परवर्ती काल में लौकिक वीरों और महापुरुषों के लोकप्रचलित आख्यानों को लेकर राष्ट्रीय काव्यों की मृष्टि की गई। मूलतः मानव होने हुए भी ये वीर नायक देवा से उद्भूत माने गये और अनेक प्रकार की अतिमानवीय शक्तियों की उनमें कल्पना की गई।² ऐसा इसलिए हुआ कि लौकिक वीरों की गाथाएँ धार्मिक व पौराणिक कल्पनाओं से रञ्जित हो गईं। यही कारण है कि वे हमें मानव होते हुए भी अतिमानव कोटि के प्राणी लगते हैं। भारत में रामायण व महाभारत के तथा यूनान में 'इलियड' व 'ओडेसी' के वीर नायक व अन्य प्रधान पात्र इसी प्रकार के हैं। धर्म के विकास की परवर्ती अवस्थाओं में नाना धर्म मतों व संप्रदायों का आविर्भाव हुआ जिन्होंने अपनी-अपनी धार्मिक व दार्शनिक मान्यताओं का प्रतिपादन किया। उन्होंने अपने इष्ट देवों के सम्बन्ध में नाना प्रकार के कथा, आख्यान आदि कथायें जो पौराणिक कथाओं के रूप में मिलते हैं। उन राष्ट्रीय महाकाव्यों तथा पौराणिक आख्यानों में प्रतिपादित धार्मिक, दार्शनिक, नैतिक, आध्यात्मिक व सामाजिक आदर्शों के द्वारा समाज में एक समग्र सांस्कृतिक व्यवस्था व जीवन मूल्यों का निर्माण हुआ जिनका प्रभाव साहित्य पर भी पड़ा। कवियों ने इन राष्ट्रीय काव्यों, व पौराणिक आख्यानों से कथायें, पात्र और सांस्कृतिक मूल्यों

1 यूनान में ट्रेजेडी का उद्भव 'दियोनिमस' नायक देवता के उपलब्ध में आयोजित उत्सव से माना जाता है। भारतीय नाटक के उद्भव के विषय में भी इस प्रकार की मान्यता प्रचलित की गई है। ८० बिटररिक्त हिस्ट्री ऑफ इण्डियन लिटरेचर, खण्ड ३, भाग १, पृ० १८३-१८४

2 वाल्मीकि रामायण में राम विष्णु के अवतार कहे गये हैं तथा महाभारत के पांडवों की दबो उत्पत्ति की कथा प्रसिद्ध है।

को ग्रहण कर तथा अपनी रसात्मक चेतना में उन्हें रचा-पचाकर काव्य के नये-नये रूपों को जन्म दिया। इसी प्रक्रिया में महाकाव्य, नाटक, कथासाहित्य, गद्यकाव्य आदि अस्तिरव में आये। चूँकि इनके निर्माण की प्रेरणा व सामग्री अतीत के धार्मिक व पौराणिक साहित्य से ली गई थी, इनमें भी उन्हीं के समान अलौकिक पात्र व घटनाओं की योजना की गई। दूसरी ओर लोकसाहित्य की परम्परा से जो ह्मानी व अद्भुत कथा-कहानियाँ, चरित्र, कथानक-रूढ़ियाँ व लोकविश्वास शिष्ट साहित्य में ग्रहण किये गये, उन्होंने भी अतिप्राकृत तत्त्वों की परम्परा को अद्भुत रखा। जब तक समाज में लोकप्रिय पौराणिक धर्म-दर्शन के अलौकिक विश्वास जीवन् रहे तब तक उनसे प्रेरित व अनुप्राणित साहित्य में भी उनकी निर्वाध अभिव्यक्ति होती रही।

यह उल्लेखनीय है कि साहित्य में अतिप्राकृत तत्त्वों का प्रयोग धार्मिक व पौराणिक ग्रन्थों की अभिव्यक्ति मात्र नहीं है अपितु कवियों ने उनका कलात्मक उद्देश्यों की दृष्टि से भी सयोजन किया है। कहीं वे कथानक के विकास की विभिन्न अवस्थाओं में वैचित्र्य और कौतूहल का आधान करते हैं, कहीं पात्रों के मानवीय गुणों को अतिरजित कर उन्हें अधिक प्रभावशाली बनाते हैं, तो कहीं मान्यतागत मूल्यों को चामत्कारिक रीति में रेखांकित करते हैं। कभी वे कृति को आन्तरिक संरचना के अविभाज्य अंग बन कर प्रकट होते हैं, तो कभी उनका स्थान बाह्य व गौण होता है। अनेक स्थलों पर उनका विनियोग किन्हीं तथ्यों की सूचना मान देने के लिए किया जाता है। कहीं वे लेखक की सज्जान व मोहक कला के अंग होते हैं तो कहीं उनका प्रयोग मात्र अलंकरण के रूप में पाया जाता है। कभी उनके विधान में कवि की मौलिक मूल्यवृत्ति व संवेदनशील दृष्टि झलकती है, तो कहीं वे साहित्यिक रूढ़ियों से अधिक नहीं होते। कहीं वे सृष्टि व मानव जीवन को मंचालित करने वाली निगूढ़ शक्तियों का संकेत देने हैं तो कहीं मनुष्य और दैवी शक्तियों के बहुविध सम्बन्धों को अभिव्यक्त करते हैं। ये अतिप्राकृत तत्त्व जो तो काव्य के प्रायः सभी रूपों में मिलते हैं, पर नाटका में उनका प्रयोग अधिक जीवन् व प्रभावशाली रूप में हुआ है।

संस्कृत नाटकों में प्रयुक्त अतिप्राकृत तत्त्वों का संक्षिप्त विवरण इस प्रकार है —

(क) अतिप्राकृत घटना, प्रसंग, वस्तु, विश्वास आदि —

- १ साप और वरदान
- २ देवता का नियम
- ३ ईश्वरीय विनूतियाँ व चमत्कार
- ४ दैवी अनुग्रह, हस्तक्षेप, साहाय्य, अभिनन्दन आदि
- ५ रूपपरिवर्तन
- ६ परमाय-प्रवेश
- ७ अदृश्यता

- ८ दिव्यलोक व स्थान
 - ९ आकाशगमन व लोकलोकान्तरो के बीच आवागमन
 - १० दिव्य वाहन-विमान, रथ आदि
 - ११ विद्या-तिरस्करिणी विद्या, शिक्षावधनी विद्या, जलस्नभनी विद्या व दिव्यास्त्र विद्या आदि
 - १२ योगसाधना व तपस्या से प्राप्त सिद्धिया, जैसे भूत व भविष्य का ज्ञान, दूरवर्ती घटनाओं का ज्ञान, सिद्धादेश, मानसी सिद्धि, आर्क्षिणी सिद्धि, योग-दृष्टि, प्रणिधान व ध्यान की शक्ति आदि
 - १३ तन-मन्त्र, माया, मायापाश, इन्द्रजाल आदि
 - १४ आकाशवाणी, अशरीरिणी वाणी व अमानुषीवाक्
 - १५ पुनरज्जीवन
 - १६ अद्भुत प्रभाव से युक्त वस्तुएं-अगुलीय, माण, खड्ग, कटक, अस्त्र आदि
 - १७ सत्य व पातित्त का अलौकिक प्रभाव
 - १८ स्वप्न में देवी निर्देश
 - १९ शकुनो द्वारा भावी शुभाशुभ की सूचना
 - २० मानव जीवन में वम, भाग्य, विधि, देव, नियति, भविष्यता आदि की निगूढ भूमिका
 - २१ मृत्युकालीन आनाम
 - २२ दोहद वृक्षों में पुष्पोद्गम की अप्राकृतिक प्रक्रिया
 - २३ कल्पित अन्य विश्वास
- (ख) अनिप्राकृत पात्र —
- १ अवतार—राम व कृष्ण
 - २ दिव्य पात्र—महेश्वर, मातलि, धमराज, गारी, लक्ष्मी, कात्यायनी व उसका परिवार आदि
 - ३ अवर देवता—अप्सरा, गन्धर्व, विद्याधर, यक्ष, कितर, मिथ, नाग, चारुण आदि
 - ४ अर्धदिव्य—गुरुवा, शकुन्तला आदि
 - ५ आसुरी व पैशाची शक्तिया—असुर, दानव, दैत्य, राक्षस, भूत, प्रेत, पिशाच आदि
 - ६ दिव्य ऋषि—मारीच, नारद, भरत, वसिष्ठ आदि
 - ७ मानव ऋषि—वाल्मीकि, विश्वामित्र आदि
 - ८ अलौकिक शक्ति-सम्पन्न राजा—दुष्यन्त, दशरथ आदि
 - ९ योगी, यागिनी, तांत्रिक, कापालिक आदि

- १० देवीकृत प्राकृतिक पात्र (अ) नदीदेवता (आ) वनदेवता
(इ) पृथ्वीदेवता (ई) समुद्रदेवता

- ११ प्रतीक पात्र—ऋषि का शाप, चाडाल कन्यार्ये, राजश्री, नगरिया,
विद्याए, आयुव आदि

संस्कृत नाटकों में प्रयुक्त इन अतिप्राकृत तत्वों के स्रोत, स्वरूप, भूमिका व महत्व का विस्तृत विवेचन व मूल्यांकन हम आगे के अध्यायों में करेंगे, इसलिए उनका यहाँ दिग्निर्देश मात्र किया गया है।

साहित्य में—विशेषतः नाटक में—अतिप्राकृत तत्वों के प्रयोग को लेकर एक मूलभूत प्रश्न की ओर भर्त्ता करना यहाँ उचित होगा। वह प्रश्न यह है कि जो साहित्य मानव-व्यापारों में अतिप्राकृतिक शक्तियों के हस्तक्षेप या किसी भी अल्प प्रकार की भूमिका को स्वीकृति देता है उसमें मानव के स्वातंत्र्य व कर्तृत्व के लिए क्या स्थान होगा? क्या इससे उसका महत्व घटेगा नहीं? क्या वह देवी शक्तियों के हाथों का तिलीना नहीं रह जायेगा? इस विषय में यह ध्यातव्य है कि अतिप्राकृत तत्वों को मानव कार्यों में महत्वपूर्ण मानते हुए भी हमारे नाटककारों की दृष्टि अन्तर्गत मानव पर ही केन्द्रित रही है। मानवचरित्र व उसकी अन्तर्दृष्टियों का सौन्दर्यमय चित्रण ही उनका मुख्य लक्ष्य है। यह इसी से स्पष्ट है कि हमारे साहित्य में अतिप्राकृतिक पात्र प्रील व स्वभाव की दृष्टि से मनुष्य ही है, उनका केवल बाह्य व्यक्तित्व व परिच्छेद ही अतिमानवीय है, अन्य दृष्टियों में वे मानव-चरित्र की सम्भावनाओं का अतिक्रमण नहीं करते। इनके कारण नाटककार की दृष्टि मनुष्य और उसके लौकिक लक्ष्यों से हटी नहीं है। संस्कृत नाटक में नायक की फलप्राप्ति-शत्रु पर विजय, राज्यलाभ, स्त्रीलाभ आदि—लौकिक लक्ष्यों में ही सम्बन्ध रखती है। अतिप्राकृत तत्व प्रायः इन लक्ष्यों की प्राप्ति के साधन या सहायक के रूप में ही प्रयुक्त हुए हैं। अतः यह भ्रम नहीं होना चाहिए कि इन तत्वों के कारण संस्कृत नाटक में मानव के महत्व का कोई वास्तविक अपकर्ष हुआ है।

इस प्रश्न पर एक दूसरी दृष्टि से भी विचार अपेक्षित है। संस्कृत नाटक धार्मिक व पौराणिक कल्पनाओं की जड़ पृष्ठभूमि में लिखे गये हैं। उसमें इस प्रकार का प्रश्न बहुत-कुछ निरर्थक हो जाता है। हम पहले बता चुके हैं कि संस्कृत नाटक में अतिप्राकृत शक्तियाँ मनुष्य की प्रतियोगी के रूप में चित्रित नहीं हैं, उनमें न यही माना गया है कि मनुष्य शेष सृष्टि से, जिसमें देवता, पशु-पक्षी, वृक्ष-वनस्पति आदि सभी हैं, किसी भी भाँति विलय है। वस्तुतः वह इन सबके माथ नाणाविध रागात्मक सम्बन्धों में बँधा है। उसे उनकी आवश्यकता है और उन्हें उसकी। वे एक-दूसरे के पूरक, सहयोगी और वधु हैं। अतः यह स्वामाविक ही है कि मानव के कार्य-कलापों

मे देवी शक्तिया रचि से और उससे भी आगे बढ़कर उसके मुख-दु खों मे भागीदार हो । कालिदास के अभिज्ञान शाकुन्तल मे इस जीवन-दर्शन की बड़ी समकत अभिव्यक्ति हुई है । यद्यपि कभी-कभी यह लगता है कि सस्कृत नाटक मे मनुष्य देवी शक्तियों के बिना असहाय है, वह अपने उद्देश्यों की प्राप्ति के लिए उन पर अत्यधिक निर्भर है तथा वे अदृश्य रूप मे उसका जीवन-सूत्र थामे हुए हैं, पर विचार करने पर प्रतीत होता है कि वास्तविक स्थिति ऐसी नहीं है यह तो ठीक है कि देवता लोग उसके अधिक शक्तिशाली और उपकारक्षम हैं पर मनुष्य भी तो देवताओं के काम माने की सामर्थ्य रखता है । कालिदास के पुरुरवा और दुष्यन्त ऐसे ही मानव चरित्र हैं ।

सस्कृत नाटक पर यह आरोप लगाया जाता है कि अतिप्राकृत तत्त्वों के प्रयोग व जीवन के प्रति नीतिवादी दृष्टिकोण के कारण उसमें जीवन की यथार्थता की उपेक्षा हुई है । साथ ही यह भी कहा गया है कि उसमें जीवन के दु खान्त पक्षों की ओर भी ध्यान नहीं दिया गया ।¹ यह ठीक है कि सस्कृत नाटककार नाटकीय कथा को सर्वत्र आनन्दमयी व मंगलमयी परिणति पर पहुँचाता है, पर इसका अर्थ यह कदापि नहीं है कि वह जीवन के कष्टप्रद व क्लेशदायक पक्षों का स्पर्श नहीं करता । वस्तुतः सस्कृत नाटक मे ऐसे पक्षों के चित्रण का अभाव नहीं है, फिर भी यह सत्य है कि पाश्चात्य नाटक के समान उसमें जीवन के उद्दाम सघर्षमय रूप के चित्रण को लक्ष्य नहीं माना गया । उसका ध्येय तो जीवन मे प्रशान्ति, स्वयं, आनन्द और मंगल का विधान है जो हमारे सांस्कृतिक लक्ष्य हैं । यही कारण है कि सस्कृत नाटक-कार अपन नायक को बड़ी से बड़ी विपत्ति और सघर्ष म से निकाल कर उक्त लक्ष्य पर पहुँचा देता है । इस प्रक्रिया म यदि मृत्यु की भी जीवन में बदलना पड़े तो भी वह हिचकिचाता नहीं ।² भारतीय व पाश्चात्य नाटकों की भूलभूल जीवन-दृष्टि के इस अन्तर के विषय मे हेनरी डबल्यू० वेल्स का निम्न कथन द्रष्टव्य है—

‘पश्चिम का रगमच (नाटक) मानवता को उसके सघर्षरत रूप मे आलिखित करता है और पूव का उसके प्रशान्तिमय रूप म । यदि वस्तु-दृष्टि से विचार किया जाये तो प्रतीत होगा कि दोनों क्षेत्रों के नाटक मानव-प्रकृति के विषय मे प्राय एक से तथ्यों का विवरण देते हैं किन्तु उन्हें भूलतः भिन्न प्रकार की व्याख्याओं का विषय बनाते हैं ।’³ इससे स्पष्ट है कि सस्कृत नाटक मे अतिप्राकृत तत्त्वों का प्रयोग तथा उसकी आदर्शवादी सुखान्त-प्रवृत्ति सस्कृत नाटककार की सांस्कृतिक जीवन-दृष्टि के

1 दे० बी० सस्कृत ड्रामा, पृ० 160

2 इस के नागानन्द मे मृत जीमूतवाहन तथा अस्थिसेप नागों का पुनर्जीवित कर नाटक की मुखान्त बनाया है ।

3 क्लानिकल ड्रामा आव् इटिया, पृ० 9

आ है और ये समस्त उसकी प्रतिभा की सीमाएँ नहीं हैं अपितु उन धार्मिक, पौराणिक, आध्यात्मिक व नैतिक आग्रहों की सीमाएँ हैं जिन्हें अपनाता समस्त-
उसके लिए अनिवार्य था ।

अब तक हमने अनिप्राहत नत्त्वों के स्वरूप, वैचारिक आधार एवं धर्म, दर्शन, पुराकथा, लोककथा व साहित्य में उनके विविध पक्षा की अनिव्यक्ति पर नामान्व रूप से तथा मन्दन नाटक के विशिष्ट मदन में प्रकाश डाला । अब क्रान्ति अध्ययन में हम इन नत्त्वों की नाट्यगान्धाय पृष्ठभूमि पर विचार करेंगे ।



अतिप्राकृत तत्त्व : नाट्यशास्त्रीय पृष्ठभूमि

नाट्य का स्वरूप

भारतीय परम्परा में काव्य के दो रूप—श्रव्य और दृश्य—मान्य रहे हैं। इनमें से दृश्य काव्य को नाट्य या रूपक भी कहने हैं। आजकल इनके लिए 'नाटक' शब्द अधिक प्रचलित है, जबकि संस्कृत-परम्परा में 'नाटक' शब्द का एक भेदमान माना गया है। श्रव्य काव्य में वृत्त-कथन व वर्णन का प्राधान्य रहता है, व दृश्य काव्य में अभिनय का। इसी दृष्टि में कानिदाम ने नाट्यशास्त्र को प्रयोगप्रधान कहा है।¹ भरत मुनि के अनुसार नाट्य लोकचरित्र का अनुकरण है जिनमें नाना भावों व अवस्थाओं का समावेश रहता है।² उनके मत में सुख-दुःख में समन्वित लोकस्वभाव का चतुर्विध अभिनय द्वारा साक्षात् प्रदर्शन नाट्य का स्वरूप है।³ कानिदाम की दृष्टि में नाट्य द्रव्य का ज्ञान चाक्षुष धन है जिनमें श्रौत में उद्भूत नाना मानव लोक-चरित्र का प्रत्यक्ष दर्शन होता है।⁴ धनञ्जय ने भरत का अनुसरण करते हुए नाट्य को अवस्थाओं की अनुवृत्ति माना है।⁵

श्रव्य काव्य के समान दृश्य काव्य का भी प्रयोगन सहृदयों को रमानुभूति कराना है, पर दोनों की पद्धतियों में अन्तर है। प्रथम वर्णनान्तक है और द्वितीय

1 प्रयोगप्रधान हि नाट्यशास्त्रम् । भा० १, पृ० २४

2 नानाभावसम्पन्न नानावस्थान्तर्गमकम् ।

साक्षवृत्तानुकरणं नाट्यमवतन्तः कृतम् ॥ —भा० भा० १ ११२

3 दोऽयं स्वभावा लक्ष्म्यं सुखदुःखसन्निभम् ।

साऽद्वाद्यभिनयविशेषः नाट्यमभिधीयते ॥ बहो १ १२१

4 भा० १ ४

5 अवस्थानुवृत्तिर्नाट्यम् । दृ० सू० १ ७

साक्षात् प्रदर्शनात्मक ।^१ श्रव्य काव्य में पाठक को वस्तु, नेता, वेपभूषा, वानावरण आदि की कल्पना करनी पड़ती है, पर नाट्य में यह सामग्री रंगमंच पर साक्षात् प्रस्तुत की जाती है । इस प्रत्यक्षगोचरता के कारण ही नाटक सभी देशों व कालों में सबसे अधिक लोकप्रिय काव्यरूप रहा है^२ तथा साहित्य का रमणीयतम प्रकार व कवि-व की चरम सीमा माना गया है ।^३ वस्तुतः नाट्य केवल काव्य नहीं, नृत्य, मंगीन, चित्र, मूर्ति आदि नाना कलाओं, शिल्पों व विद्याओं की समागम-भूमि है ।^४

नाट्य का दूसरा नाम 'रूप' या 'रूपक' भी है । वह दृश्य होने के कारण 'रूप' तथा आरोप के कारण 'रूपक' कहा जाता है ।^५ विश्वनाथ के मत में नट पर रामादि के रूप का आरोप किया जाता है इसलिये उसकी रूपक सजा है ।^६ धनिक के अनुसार नाट्य, रूप और रूपक शब्द इन्द्र, पुरन्दर व शक्र के समान एकार्थी हैं ।^७

नाट्य की व्यापक विषयवस्तु का निर्देश करते हुए भरत ने कहा है —

देवानामसुराणां च राज्ञामथ कुटुम्बिनाम् ।

ब्रह्मर्षीणां च विज्ञेय नाट्यं वृत्तान्तदर्शकम् ॥

ना० शा० १११८

इससे स्पष्ट है कि 'लोकवृत्तानुकरण नाट्यम्' इस परिभाषा में भरत की लोकसम्बन्धी धारणा केवल मर्त्यलोक व उसके प्राणियों तक सीमित नहीं है अपितु उसमें देवों व असुरों जैसे अतिमानवीय प्राणियों का भी अन्तर्भाव है । ब्रह्मा के शब्दों में—'नाट्य में केवल असुरों या देवों का अनुभावन नहीं है, अपितु वह समस्त त्रैलोक्य के भावों का अनुकीर्तन है ।^८ वह असुरों व देवों के शुभाशुभ का बोधक, उनके कर्म, भाव व वश का परिचायक तथा साती द्वीपों का अनुकरण है ।^९ ऐसा

- १ कविध्याधारो हि विज्ञागादिकयोजनाया तत्त्वाभिनयानभिनेयापत्वेन त्रिविधम् । तत्राय वर्णनमिदम् । अपरं पुन अनुकाररमेण साक्षात् प्रदर्शनात्मकम् । व्यक्तिविवेक, १ पृ० ९५-९६
- २ नाट्यं मित्रहृषेजसस्य बहुधाभ्येक समादायनम् । भाष० १४
- ३ काव्येषु नाटकं रम्यम्, सन्दर्भेषु दृश्यरूपकं श्रेष्ठं (काव्या० सू० वृ० १३३०), नाटकात् कविचम ।
- ४ ना० शा० १११६
- ५ रूपं दृश्ययोग्यम् । रूपकं तत्त्वमात्राभावात् । द० ए० १७
- ६ ना० द० ६१
- ७ 'एवमित्यत्र' प्रकृतमानस्य शब्दत्रयस्य 'इन्द्रपुरन्दरशक्र' इतिवत्प्रवृत्तिवृत्तिभेदा दर्शितः । द० ए० १७ परं अत्रात्र ।
- ८ ना० शा० ११०७
- ९ वही ११०६ ११७

कोई ज्ञान, शिल्प, विद्या, कला, योग व कर्म नहीं जिसका नाट्य में समावेश न हो।¹ नाट्यशास्त्र के ये कथन संस्कृत नाटक के उस व्यापक स्वरूप के दिग्दर्शक हैं जिसमें सदा से ही दिव्य व मर्त्य तथा लौकिक व अलौकिक का सहभाव रहा है।

भारतीय परम्परा में नाटक मनोरंजन का ही साधन नहीं है अपितु उसका लक्ष्य मानव को लौकिक, धार्मिक व आध्यात्मिक सभी दृष्टियों से उन्नीत करना है।² यह आदर्शवादी विचारधारा संस्कृत नाटक की एक महत्त्वपूर्ण विशेषता है तथा उसकी ऐकान्तिक सुवान्नता का आधार है।

नाट्य का उद्भव

संस्कृत नाटक का उद्भव कब और किन परिस्थितियों में हुआ तथा उसकी स्वरूप-निष्पत्ति में किन तत्वों की प्रमुख भूमिका रही, ये प्रश्न अतीव विवादास्पद रहे हैं। संस्कृत के जो सबसे पुराने नाटक उपलब्ध हुए हैं वे ई० प्रथम शती में रचित अश्वघोष की कृतियाँ हैं, जिनमें नाट्य-शिल्प पर्याप्त विकसित रूप में प्रकट हुआ है। भरत का नाट्यशास्त्र जो वर्तमान रूप में ई० द्वितीय या तृतीय शती की कृति माना गया है³ नाटक की एक दीर्घ व समृद्ध परम्परा की ओर इतिहास करता है,⁴ किन्तु दुर्भाग्य से वह पूर्णतया लुप्त हो चुकी है। ऐसी स्थिति में संस्कृत नाटक की उत्पत्ति व प्रारम्भिक स्थिति के बारे में जानना और भी कठिन हो गया है। इस विषय में विद्वानों ने परस्पर विरोधी अनेक मत प्रस्तुत किये हैं जो समस्या को सुलझाने की अपेक्षा और अधिक उलझा देते हैं।

स्वयं नाट्यशास्त्र के माध्यम से अनुसार नाटक की उत्पत्ति त्रेता युग के प्रारम्भ में स्वर्ग में हुई। इन्द्र व अन्य देवताओं की प्रार्थना पर ब्रह्मा ने ऋग्वेद से पाठ्य, सामवेद से गीत, यजुर्वेद से अभिनय और अथर्ववेद से रस लेकर मंत्र बणों के लिये उपयोगी तथा इतिहासयुक्त पंचम नाट्यवेद की रचना की।⁵ अनन्तर ब्रह्मा के आदेश से भरतमुनि ने स्वर्ग में इन्द्रध्वज पर्व के अवसर पर नाटक का प्रथम अभिनय प्रस्तुत किया जिसमें असुरों पर देवों की विजय दिखायी गई थी। बाद में विश्वकर्मा ने स्वर्ग में प्रथम नाट्यज्ञाना का निर्माण किया। नाट्यशास्त्र के चतुर्थ अध्याय के अनुसार ब्रह्मा के ही आदेश से भरत ने शिव के समक्ष 'अमृतमयन' व

1 ना० शा० १ ११६

2 वही, १ ११४-११५

3 वीथ संस्कृत द्रामा, पृ० १३

4 वही, पृ० २९१

5 ना० शा० १ १७, १ १५

‘त्रिपुरदाह’ नामक समवकार व डिम का अभिनय प्रस्तुत किया।¹ इस प्रयोग से प्रसन्न होकर शिव ने नाट्य के पूर्व-रंग की विधि में ताडव के समावेश की आज्ञा दी और अपने गण तडु से भरत को अगहारो की शिक्षा देने के लिए कहा।² नाट्य शास्त्र के ही अनुसार अगुर कंटभ से युद्धरत भगवान् विष्णु के अगहारो से ब्रह्मा ने चतुर्विध नाट्य-वृत्तियां ग्रहण की³ जो देवों के माध्यम से अन्ततः भरत को प्राप्त हुई। नाट्यशास्त्र के अंतिम अध्याय के अनुसार भरत के पुत्रों ने पृथ्वीलोक में आकर नाट्य का प्रवर्तन किया। धनजय के अनुसार नाट्यवेद में महादेव ने ताडव का व पावती न लास्य नृत्य का समावेश किया।⁴ शारदास्तनय के ‘भावप्रकाशन’ में भी नाट्य की दिव्य उत्पत्ति की कथा आई है जिसमें ब्रह्मा नन्दिकेश्वर से नाट्यवेद की शिक्षा प्राप्त कर भक्तों में ‘त्रिपुरदाह’ नामक रूपक का अभिनय कराते हैं।⁵

नाटक की दिव्योत्पत्ति का यह सिद्धान्त आज के युग में किसी भी सुधी को मान्य नहीं हो सकता, तथापि इसके पौराणिक आवरण में सम्भवतः नाट्य की उत्पत्ति व प्रारम्भिक दशा के कुछ सकेत दिये हैं। ब्रह्मा ने चारों वेदों से विभिन्न तत्त्व लेकर नाट्यवेद का निर्माण किया जिससे प्रतीत होता है कि उसका उद्भव चारों वेदों के अस्तित्व में आने के बाद हुआ। ब्रह्मा ने इतिहासयुक्त नाट्यवेद का निर्माण किया जिसमें नाट्योत्पत्ति में इतिहास का विशेष योगदान सूचित होता है। प्रारम्भिक नाटकों के कथानक व चरित्र सम्भवतः इतिहास अर्थात् परम्परागत आख्यानों से लिये गये थे। स्वर्ग में अभिनीत प्रथम नाटक तथा ‘अमृत-मयन’ व ‘त्रिपुरदाह’ नामक डिम व समवकार स्पष्टतः पौराणिक कथाओं पर आधारित थे। भरत न समवकार को ‘देवामुरवीजकृत’ कहा है⁶ तथा डिम में भी दिव्य पात्रों का विधान किया है⁷ जिससे इन दोनों रूपकों का अतिप्राकृत स्वरूप सुस्पष्ट है। अतः नाट्यशास्त्र में सगृहीत परम्परा के आधार पर कहा जा सकता है कि संस्कृत नाटक में आरम्भ में ही अतिप्राकृत तत्त्वों का समावेश था।

स्वर्ग में प्रयुक्त प्रथम नाटक में असुरों पर देवों की विजय इस बात का द्योतक है कि संस्कृत नाटक में असद् व मत् शक्तियों के संघर्ष व उसमें मत् की

1 ना० शा० ४ ३, १०

2 वही, ४ १४, १७

3 वही, २०, २-१४

4 व० व० १ ४

5 पृ० ५५-५६

6 ना० शा० १८ ६३

7 देवभुजगे इरणनयज्ञपिशाचावकीर्णस्थ । वही, १८ ८७

विजय दिखाने की प्रवृत्ति प्रारम्भ से ही रही है। संस्कृत नाटक में दुस्मान्त्र कृतियों का अभाव तथा उसकी नैतिक जीवन-दृष्टि इसी प्रवृत्ति की देन है।

नाट्य की दिव्योत्पत्ति की उक्त कथा में पौराणिक हिन्दू धर्म के तीनो प्रमुख देवों का नाट्य को योगदान बताया गया है जिसमें पौराणिक धर्म के साथ उसका निकट सम्बन्ध ज्ञात होता है। हम आगे देखेंगे कि संस्कृत नाटकों में प्रयुक्त अनेक अतिप्राकृत तत्त्व पौराणिक धर्म और उनके विश्वासों की देन हैं।

संस्कृत नाटक की उत्पत्ति के विषय में यहाँ कुछ आधुनिक मतों को चर्चा करना भी उचित होगा। अनेक विद्वानों ने ऋग्वेद के सवाद-सूक्तों को नाटक का बीज रूप माना है तथा वैदिक कर्मकाण्ड में उनका विनियोग मानत हुए उन्हें प्रारम्भिक या विकसित वैदिक नाटक कहा है। उदाहरणार्थ, बिटरनिस् न सवाद-सूक्तों को प्राचीन आख्यान काव्य की मजा दी है तथा उन्हें नाटक और महाकाव्य दोनों का प्रारम्भिक रूप माना है। उनके विचार में प्राचीन आख्यान-काव्य के साथ सगौन व नृत्य के तत्त्व अनिवार्य रूप से जुड़े होते थे तथा उनमें देवों व अश्वदेवों की कथाएँ होती थी जो यज्ञ आदि अवसरों पर सुनायी जाती थी।¹ मैक्समूलर ने इन्द्रमत्त-सवादसूक्त के विषय में कल्पना की है कि वह या तो यज्ञ के समय मरतों के सम्मान में बार-बार दोहराया जाता था या इन्द्र व मरता का प्रतिनिधित्व करने वाले दो पृथक् दलों द्वारा अभिनीत होता था।² मिल्लर लैवी ने मैक्समूलर की उक्त कल्पना को समर्थन देते हुए वैदिक युग में नृत्य, गीत आदि की समृद्ध परम्परा की ओर हमारा ध्यान आकृष्ट किया। उन्होंने वैदिक काल में ऐन नाटकों का अस्तित्व स्वीकार किया जिनमें ऋत्विक् लोग स्वर्गिक घटनाओं के पार्थिव अनुकरण के लिए देवों व ऋषियों की भूमिकाएँ ग्रहण करते थे।³ फॉन ओडर ने सवाद सूक्तों को वैदिक रहस्य-नाटकों का अवशेष बताया जिनकी परम्परा भारत-यूरोपीय युग में ही चली आ रही थी।⁴ हर्टेल ने इसी मत को कुछ नये तर्कों के साथ उपस्थित किया।⁵ कीप ने यज्ञानुष्ठान के साथ सवादसूक्तों के सम्बन्ध को अस्वीकार करते हुए उन्हें 'आनुष्ठानिक नाटक' (Ritual Drama) मानने के विरुद्ध अपना मन व्यक्त किया।⁶ उन्होंने यह तो स्वीकार किया कि वैदिक युग में नाटक के सभी तत्त्व—आख्यान, सवाद,

1 वे० हिन्दी लॉव् द्रिडजन लिट्रेचर खण्ड 3, भाग 1 पृ० 180-191

2 वे० कीप संस्कृत नाट्य पृ० 15

3 वही पृ० 15-16

4 वही, पृ० 16

5 वही, पृ० 16-17

6 वही, पृ० 18

संगीत, नृत्य, अभिनय, रस आदि विद्यमान थे, पर इन सबके समन्वय से नाटक जैसी वस्तु अस्तित्व मे आयी हो इसका, उनके विचार मे, तनिक भी प्रमाण उपलब्ध नहीं है।¹

वैदिक युग मे नाटक के अस्तित्व का खडन करते हुए कीच ने यह मन्व्य प्रकट किया है—“इसके विपरीत यह विश्वास करने के लिये पर्याप्त कारण है कि महाकाव्यों के पाठ के उपयोग से ही नाटक की सुपुष्ट सम्भावनाये जागृत हुई तथा साहित्यिक रूप निर्मित हुआ प्रोफेसर ओल्डेनबर्ग ने वस्तुतः नाटक के विकास मे महाकाव्य का विशेष महत्त्व स्वीकार किया है, पर यह कहना अधिक उचित होगा कि महाकाव्यों के पाठ के अभाव मे नाटक की उत्पत्ति कदापि सम्भव नहीं थी।”² कीच ने नाटक की उत्पत्ति मे धर्म को भी उतना ही महत्त्व दिया है जितना महाकाव्यों की विषयवस्तु व पाठ को। वे कहते हैं—“धर्म और नाटक के निकट सम्बन्ध का साक्ष्य निर्यायिक है और इस बात का सूचक है कि नाटक के उद्भव की निर्यायिक प्रेरणा धर्म से प्राप्त हुई। निःसन्देह महाकाव्यों का अतीव महत्त्व है, पर उनका पाठमात्र, चाहे वह नाटक के जितना ही निकट हो, सीमान्तों का अतिरम्भ नहीं करता।”³ कीच ने अष्टाध्यायी मे शिलालिख व वृक्षाश्व के नटसूत्रों को नृत्य या भाषाभिनय से सम्बद्ध माना है, नाटक से नहीं।⁴ उनके विचार मे महाभारत मे नाटक के अस्तित्व का कोई निश्चित प्रमाण नहीं मिलता⁵ तथा रामायण के जिन स्थलों मे नाटक-विषयक उल्लेख आये हैं वे परकालीन प्रक्षिप्त अंश होने के कारण विश्वसनीय नहीं हैं।⁶ इसी प्रकार हरिवंश पुराण के साक्ष्य को असदिग्ध मानते हुए भी वे उसे कालिक दृष्टि से महत्त्वहीन समझते हैं।⁷ महाभाष्य मे उल्लिखित ‘कमवध’ व ‘बलिबन्धन’ नामक रूपकों के आधार पर कीच ने सस्कृत नाटक का उद्भव ई० पू० द्वितीय शतक मे माना है तथा उसमे महाकाव्यों के लोकप्रिय पाठ एवं वृष्णोपासना की विशेष प्रेरणा स्वीकार की है।⁸ कीच के इस दृष्टिकोण से हम अंशतः ही सहमत हो सकते हैं। सस्कृत नाटक की उत्पत्ति मे महाकाव्यों व विष्णु,

1 दे० कीच सस्कृत द्रामा, पृ० 26-27

2 सस्कृत द्रामा, पृ० 27

3 वही, पृ० 45

4 वही, पृ० 31

5 वही, पृ० 28

6 वही, पृ० 29

7 वही, पृ० 28

8 वही, पृ० 45

शिव आदि की उपासनाओं के योगदान की बात समीचीन प्रतीत होती है, पर उसका जो उद्भवकाल उन्होंने निर्धारित किया है, वह स्वीकरणीय नहीं हो सकता।

विटरनित्स ने भी कीय के समान नाटक की धार्मिक उत्पत्ति स्वीकार की है। उनके अनुसार “समाज की वह दशा जिगमे मभी शताब्दियों में देखो की क्याए व धार्मिक आत्मान, विशेषतः राम व कृष्ण से सम्बद्ध आत्मान कवियों को नाटक के कथानक प्रदान करते रहे और यह तथ्य कि बौद्ध कवि भी बुद्ध के जीवन चरित को नाटकीय रूप देने के लिए प्रवृत्त हुए, नाटक की धार्मिक उत्पत्ति का भकेत देने हैं।”¹ विटरनित्स का विचार है कि वेदोत्तर युग में नाट्याभिनय का इन्द्रध्वज पक तथा विष्णु (कृष्ण व राम) व शिव के पूजा-अनुष्ठानों से सम्बन्ध हो गया। “नाट्यशास्त्र में वर्णित पूवरा की विस्तृत विधि भी उनके मत में नाटक की धार्मिक उत्पत्ति की सूचक है।² मेकडानरा ने विष्णु-कृष्ण की उपासना से नाटक का विकास प्रतिपादित किया है।³

आद्यरगाचार्य (भूतपूव आर० बी० जागारदाग) ने नाटक की धार्मिक उत्पत्ति के मत का खण्डन कर महाकाव्यों के साथ उसके घनिष्ठ सम्बन्ध पर नूतन प्रकाश डाला है। उनके विचार में नाट्यशास्त्र में वर्णित अनुविध वृत्तियाँ—भारती, सात्त्वती, कैशिकी व आरभटी महाकाव्यों के पाठ में नाटक के विकास की क्रमिक स्थितियाँ का प्रतिनिधित्व करती हैं।⁴ महाकाव्यों में नाटक की कथानक, चरित्र, कथावस्तु की पद्धति, रस और नीति का समन्वय, मानवजीवन के चित्रण की प्रवृत्ति आदि अनेक तत्त्व प्राप्त हुए।⁵ यद्यपि महाकाव्यों ने वैदिक साहित्य की तुलना में मानव-जीवन पर अधिक दल दिया, फिर भी “उनकी क्याए अब भी कल्पनारजित थी, वीर-युग के अतिमानवीय नायक, अधदिभ्य प्राणी तथा असत् और तामसिकता के प्रति-रूप अमुर व राक्षस उनके पात्र थे। वीरयुग का यह अतिप्राकृतिक तत्त्व परवर्ती काव्या में भी गूहीत हुआ तथा नाटक साहित्य ने भी पर्याप्त सीमा तक उसे अपनाया।”⁶ जहाँ तक संस्कृत नाटक पर महाकाव्यों के प्रभाव का प्रश्न है, हम श्री रगाचार्य से पूछतया सहमत हैं, पर उनका यह विचार कि संस्कृत नाटक की उत्पत्ति पर धर्म का कोई प्रभाव नहीं पड़ा मान्य प्रतीत नहीं होता।

1 पूर्वोक्त ग्रन्थ, पृ० 183

2 वही, पृ० 181

3 वही, पृ० 182

4 ए हिस्ट्री ऑफ़ संस्कृत लिटरेचर, पृ० 293

5 इन्दा इल मस्टव लिटरेचर, पृ० 39

6 वही, अध्याय 2

7 वही, पृ० 15

डॉ० मनमोहन घोष¹ व डॉ० इन्दुशेखर² ने भारत में नृत्य व नाट्य का परम्परा को मूलतः आर्येतर जनो — मुख्यतः द्राविडो — की देन मानते हुए भी संस्कृत नाटक की स्वरूपसिद्धि में महाकाव्यों के विशिष्ट योगदान पर बल दिया है।

उक्त विवेचन से स्पष्ट है कि रामायण, महाभारत व पुराणों की कथाओं एवं उनमें प्रतिपादित विष्णु (राम, कृष्ण), शिव आदि की उपासना-पद्धतियों की संस्कृत नाटक के निर्माण में निर्णायक भूमिका रही। भारत में इतिहास-पुराण की परम्परा वैदिक काल में ही चली आ रही है। अथर्ववेद,³ शतपथ ब्राह्मण⁴ व छान्दोग्य उपनिषद्⁵ आदि में इतिहास व पुराण शब्दों का संयुक्त या पृथक् रूप में उल्लेख मिलता है। इसमें सिद्ध है कि वीरो, देवताओं, ऋषि-मुनियों तथा सृष्टि आदि से सम्बन्धित कथाएँ भारत में अतीव प्राचीन काल से लोकप्रिय थीं। प्रागज्ज्ञ रामायण, महाभारत व पुराणग्रन्थों में इन्हीं परम्परागत कथा-आख्यानों का संकलन हुआ। इतिहास व पुराण दोनों का परस्पर निकट सम्बन्ध रहा है। वेद व्यास महाभारत व पुराण-साहित्य दोनों के प्रणेता माने गये हैं तथा सूत लोमहर्षण व उनका पुत्र उग्रश्रवा या सौति दोनों में प्रवक्ता के रूप में आये हैं। महाभारत वैसे तो इतिहास में परिगणित है, पर वह स्वयं को पुराण भी कहता है।⁶ इसी प्रकार रामायण में भी अनेक पौराणिक कथाओं का समावेश है। वस्तुतः भारतीय परम्परा में इतिहास व पुराण के बीच सीमारेखा खींचना अतीव दुष्कर है, ये दोनों ही एक-दूसरे में अन्तर्व्याप्त हो गये हैं। इनमें वर्णित कथाएँ आख्यान व उपाख्यान अतिप्राकृतिक तत्त्वों से परिपूर्ण हैं, इनके पात्र मानव और अतिमानव दोनों प्रकार के हैं। जो पात्र मानव हैं उनका स्वरूप भी पूरी तरह लौकिक नहीं है, वे मानव होने हुए भी लोकात्तर हैं।

महाकाव्या व पुराणों की नैतिक व धार्मिक चेतना से समस्त परवर्ती साहित्य अनुप्राणित है। अधिकांश कवियों ने इन्हीं का उपजीव्य प्रयोग के रूप में उपयोग किया है। भारतीय कवि सदैव आदर्श का उपासक रहा है। वह जीवन व

1 ४० काटोयूशन टु दि हिन्दू आन दि हिन्दू ड्रामा, पृ० ७

2 उनका यह कथन द्रष्टव्य है— 'यद्यपि द्राविड व आर्यजन जन नृत्य व नाटक की परम्पराओं के अग्रणी माने जा सकते हैं, तथापि संस्कृत नाटकों में महाकाव्यों के प्रभाव में ही निश्चित व मूल स्वरूप ग्रहण किया है।' संस्कृत ड्रामा इट्स ऑरिजिन एण्ड डिकलाइन भूमिका पृ० २१

3 ११ ७ २४ व १५ ६ १० ११

4 ११ ५ ६ ८ तथा १३ ४ ३ १२ १३

5 ७ १ २

6 आदिपर्व, १ १७

शुद्ध यथाय की किमी उदात्त आदर्शों की ओर उन्मुख करने के लिये मद्दा उत्पन्न रहता है। वह आदर्श चरित्रों, आदर्श कार्यों व आदर्श विचारों का प्रेमी है। ये आदर्श उनके महानाट्यों व पुराणों के सिवा इनके उदात्त रूप में अन्यत्र कहा मिल सकते हैं? इसीलिये वह बार-बार अपने प्राचीन साहित्य में वर्णित आदर्श महापुरुषों की जीवन गाथाओं की ओर लौटता है तथा अपनी कृतियों में उन्हें उभारकर अपने और समाज के जीवन को उन आदर्शों से अनुप्राणित करने का प्रयत्न करता है। भारतीय नाट्य व कलाओं के सभी रूप रामायण, महाभारत व पुराण की प्रेरणादायी कथाओं व विचारों से ओतप्रोत हैं। इन कोई आश्चर्य नहीं यदि संस्कृत नाटक का जन्म भी उन्हीं के कौट से हुआ हो। नाट्यशास्त्र में वर्णित नाट्योत्पत्ति की कथा संस्कृत साहित्य का साक्ष्य तथा आधुनिक विद्वानों के विचारों से उक्त सन्ताप्य की पुष्टि होती है।

रूपक के भेद और अतिप्राकृत तत्त्व

नाट्यशास्त्र के अनुसार रूपक के दस भेद हैं^१—नाटक, प्रकरण, अङ्क, व्यायोग, भाण, समवकार, वीथी, प्रहसन, टिम और टंहामृग। इनमें से अङ्क को भरत ने उत्पत्तिकार भी कहा है। नाटक और प्रकरण का एक ही भेद—नाटिका^२ भी उन्होंने माना है। धनजय, शारदानन्द, गिरि भूपाल व विद्वनाथ ने रूपकों के भेद-निरूपण में भरत का ही अनुसरण किया है।^३ किन्तु हमचन्द्र ने नाटिका व सट्टक तथा रामचन्द्र व गुणचन्द्र ने नाटिका और प्रहरी नाम के दो स्वतन्त्र भेदों की स्वीकार कर रूपकों की सूची बारह कर दी है।^४

भरत-निरूपित दस रूपकों की विषयवस्तु व पात्रों की दृष्टि से हम दो वर्गों में विभक्त कर सकते हैं—आख्यानपरक और सामाजिक।^५ प्रथम वर्ग में नाटक, समवकार, टिम, व्यायोग, टंहामृग व अङ्क का समावेश होता है और द्वितीय में प्रकरण, भाण, प्रहसन व वीथी का। प्रथम में परम्परागत तथा लोकविश्रुत कथाओं व पात्रों की योजना की जाती है और द्वितीय में समकालीन सामाजिक जीवन के कुछ चुने हुए रोचक चित्र अंकित किये जाते हैं। आख्यानपरक रूपकों में प्रायः वीर-काव्यों की कथाएँ, पौराणिक आख्यान या लोकप्रचलित कथाएँ प्रमुख की जाती हैं।

१ ना० शा० १८ २-३

२ वही, १८ ५५-६०

३ द० क० १ ८, भा० प्र० ७, पृ० १८० २० नु० ३ ३, शा० द० ६ ३

४ बाल्यानुशासन ८ ३, ना० द० १ ३-४

५ ना० रामचन्द्र ने इन्हें 'उदात्त (Heroic) और सामाजिक' (Social) नाम दिया है। *० 'दि सोन प्ले दन सट्टक' पृ० ३

अतिप्राकृतिक तत्त्व परम्परा से इन कथाओं व आस्यानों के अभिन्न अंग रहे हैं। यही कारण है कि इन रूपको में, सामाजिक रूपको की तुलना में, अतिप्राकृतिक तत्वों का प्रयोग अधिक होता है—विशेष रूप से कथा और पात्रों के रूप में। भरत ने दश रूपों के विवेचन में मुख्यतया इसी रूपको में अतिप्राकृतिक तत्वों की ओर इंगित किया है।

नाटक यह रूपक का सबसे महत्त्वपूर्ण व प्रधान भेद है। इसके महत्त्व व प्राधान्य का कारण है इसका सर्वव्यापी स्वरूप जिसमें जीवन और जगत् के सभी भावों, सभी रसों, सभी कर्मों और नाना अवस्थाओं का समाहार हो जाता है।¹ भरत ने नाटकों को 'देवताओं, ऋषियों व उत्कृष्ट बुद्धिवाले राजाओं का 'पूर्ववृत्तानुचरित' कहा है।² उनके मत में नाटक की वस्तु और नायक दोनों प्रख्यात होते हैं। नाटक का नायक राजर्षि वंश का व्यक्ति होना चाहिये, क्योंकि उनके विचार में "नृपणियों का सुत व दुश्म से उत्पन्न तथा नाना रसों व भावों से युक्त चरित ही नाटक होता है।"³ भरत ने नाटक में दिव्य चरित को केवल आश्रय (सहायक) के रूप में स्वीकार किया है, नायक के रूप में नहीं—

प्रख्यातवन्मुविषय प्रयोदात्तनायकम् ।

राजर्षिवक्ष्यचरित तथैव दिव्याश्रयोपतम् ॥ ना० शा० १८१०

अभिनव ने 'दिव्याश्रयोपेत' की वही ही विशद व्याख्या की है। उनके अनुसार यद्यपि देवचरित भी प्रख्यात होता है, पर देवों में वरदान देने की शक्ति तथा मन्त्र आदि के प्रभाव की बहुलता होने से उनका चरित मनुष्यों को उपायो का उपदेश नहीं दे सकता, अतः दिव्य चरित को नाटक में नायक नहीं बनाना चाहिए। यदि नायक के आश्रय या सहायक के रूप में उसकी योजना हो तो कोई अनौचित्य नहीं। आशय यह है कि देवचरित का नाटक में सर्वथा निषेध नहीं है, पताका या प्रजरी नामक प्रासंगिक कथा के पात्र के रूप में उसकी योजना की जा सकती है।⁴

अभिनव के मत में देवचरित को मुख्यता देने से अनेक असंगतियाँ पैदा होनी हैं। यदि उसे विप्रलम्भ, करुण, अद्भुत व भयानक रसों के अनुकूल ढाला जाय तो

1 स्वभावं सवर्यं सचकमप्रवृत्तिभिः ।

नानावस्थान्तरापेत नाटक सविधीयन् ॥ नाट्यशास्त्र, 21 147

2 देवतानामृपोणा च राजा चोत्कृष्टमेघनाम् ।

पूर्ववृत्तानुचरित नाटक नाम तद्भवेत् ॥ वही, 21 145

3 नृपतीनां यच्चरितं नानारसभावनेष्टिष्ठं वद्गुणम् ।

सुखदुःखान्तरितं भवति हि तन्नाटकं नाम ॥ वही, 18 12

4 दे० ना० शा०, 18 10 पर अभिनव भारतीय ।

उसमें और मानवचरित में अन्तर ही क्या रह जायेगा ।¹ और उसमें यदि विप्रलभ आदि की योजना ही न की जाय तो ऐसे पात्र में सौन्दर्य ही क्या रह जायेगा ।² देवचरित की प्रधानता के विरुद्ध एक आपत्ति यह है कि उसके साथ सामाजिकों का हृदय-संवाद संभव नहीं है ।³ देवता लोग सर्वथा दुःखरहित होने हैं, अतः उन्हें दुःख-प्रतीकार के लिये यत्न नहीं करना पड़ता । पर सांसारिक मनुष्य के जीवन में दुःख का ही आधिक्य है और नाटक में उसकी रचि का कारण भी दुःख-निवृत्ति के उपायों का ज्ञान प्राप्त करना है । देवचरित में जब दुःख का ही अभाव है, तो दुःख-बहुल मनुष्य का उसके साथ हृदय-संवाद कैसे होगा और ऐसे नाटक में दुःख-प्रतीकार के उपायों का निबन्धन न होने से साधारण प्रेक्षक की उसमें रचि क्यों होगी ?

अभिनव ने नाटक में दिव्य नायक का निषेध किया है पर नायिका यदि दिव्य हो तो उन्हें कोई आपत्ति नहीं है ।⁴ उनके मतानुसार ऐसी नायिका का चरित नायक के चरित में ही आभिप्रेत हो जाता है । उदाहरणार्थ, कालिदास के विक्रमोर्वशीय की 'उर्वशी' एक दिव्य नायिका है ।

दशरूपकार ने भरत के विरुद्ध नाटक में प्रत्यातवशीय राजर्षि और दिव्य दोनों प्रकार के नायक स्वीकार किये हैं ।⁵ किन्तु नाट्यदर्पणकार रामचन्द्र व गुणचन्द्र ने भरत का अनुसरण करते हुए नाटक में दिव्य नेता का निषेध कर केवल पताका-प्रन्तरी-नायक के रूप में उसे मान्य किया है ।⁶ उन्होंने अपने मत की पुष्टि के लिए जो तर्क दिया है वह नाटक के नैतिक प्रयोजन में सम्बन्ध रखता है । उनके अनुसार नाटक का उद्देश्य यह उद्देश्य देना है कि राम के समान व्यवहार करना चाहिए, रावण के समान नहीं । देवों को अनिदुर्लभ वस्तु भी इच्छामात्र से मिल जाती है । मनुष्य देवों के ऐसे चरित का आचरण नहीं कर सकता, अतः वे उसके लिए उपदेशप्रद नहीं होने । यहाँ स्पष्टतः दशरूपकार की ओर इंगित करते हुए लेखक-द्वय ने कहा है कि जो लोग नाटक में दिव्य नेता मानते हैं, उनका मत उचित नहीं है ।⁷

1 यदि तु मुख्यवर्तनैव देवचरितं वर्णनं तत्तावदविप्रलम्बकत्वाद्भुवनपातवर्तनोक्तिर्येनैव दिव्यने तन्मानुषचरितमेव संपद्यत । बड़ी

2 विप्रलम्भाद्यभावस्तु का तत्र विचित्रता रचनाया एतद्विप्रमाणत्वात् । बड़ी

3 अतएव हृदयसंवादोऽपि देवचरिते दुर्लभः न च तथा दुःखमग्निः स प्रतीकाराया ध्वत्पादन स्यात् । बड़ी

4 दे० ना० शा० 18 10 पर जनिवभारती

5 प्रत्यातवशो राजर्षिर्दिव्यो वा यत्र नायकः ॥ दे० पृ० 3 23

6 दे० नाट्यदर्पण, 1 5 की विवृति ।

7 दे० ना० दे० 1 5 की विवृति ।

अभिनवगुप्त के समान नाट्यदर्पणकारों ने भी नाटक में दिव्य नायिका को मान्यता दी है।¹ विश्वनाथ ने नाटक में तीन प्रकार के नायकों की कल्पना की है—प्रख्यात-वश राजपि, दिव्य तथा दिव्यादिव्य। जैसा, दुष्यन्त राजपि नायक है, श्री कृष्ण दिव्य और श्री रामचन्द्र दिव्यादिव्य।² जो नायक दिव्य होने पर भी अपन में नरत्व का अभिमानी होता है वह दिव्यादिव्य कहलाता है।³ यहाँ विश्वनाथ ने कृष्ण और राम में जो अन्तर बताया है वह उचित प्रतीत नहीं होता। यह भेद जिन नाटकों के आधार पर किया गया है, उनका विश्वनाथ ने उल्लेख नहीं किया। भारतीय धर्म-परम्परा में कृष्ण और राम दोनों ही अवतार माने गये हैं, अतः एक को दिव्य और दूसरे को दिव्यादिव्य मानना तथ्यसंगत नहीं है।

उत्सृष्टिकाक इसकी कथावस्तु प्रख्यात होती है और कदाचित् अप्रख्यात भी। इसमें भरत ने दिव्य पात्रों का स्पष्ट निषेध किया है—

दिव्यपुरुषैर्विद्युत शेषैः क्वो भवेद् पुंभिः ।

न० शा० १८६४

अभिनव के मत में करण रस के बाहुल्य के कारण इसमें श्रेष्ठ देवपात्रों की योजना नहीं की जाती। रौद्र, धीमत्स व भयानक रसों से तो फिर भी देवपात्रों का सम्बन्ध सम्भव है, पर करण में नहीं।⁴ नाट्यदर्पण के अनुसार दिव्य पुरुषों में सुख-बाहुल्य होता है, अतः करणरसप्रधान उत्सृष्टिकाक में उनकी योजना संगत नहीं है।⁵

ध्यायोग इसकी कथावस्तु व नायक दोनों प्रख्यात होते हैं। इसमें भरत ने दिव्य नायक का निषेध कर राजपि नायक का विधान किया है।⁶ विश्वनाथ ने राजपि के साथ-साथ दिव्य पुरुष को भी इसका नायक स्वीकार किया है।⁷

इम इसकी भी कथा व नायक प्रख्यात होते हैं। इसमें माया, इन्द्रजाल आदि अतिप्राकृत कार्यों तथा देव, नाग, राक्षस, पिशाच आदि सोलह अतिमानवीय पात्रों का समावेश रहता है।⁸ धनजय ने इसमें रौद्र रस को अग्री माना है⁹ जो इसके

1 दे० ना० २०, १५ की विवृति।

2 दिव्योऽथ दिव्यादिव्यो वा गुणवातायको मतः । ना० २० ६९

3 वही, ६७ ११ की वृत्ति।

4 इह च करणरसबाहुल्याद् देवदेवैर्विधेयः । रौद्रवीर्यसमयानवगम्यो दिव्ययोगे भवत्यपि न तु करणयोगः । ना० शा० भाग २, अ० शा० पृ० ४४६

5 ना० २० २, ८८ की वृत्ति।

6 म च दिव्यनायककृत कार्यों राजपिनायकनिबद्धः । ना० शा० १८ ९२

7 प्रख्यातस्तत्रनायकः । राजपिरथ दिव्यो वा । ना० २० २३२ २३३

8 ना० शा० १८ ८७, ८८

9 २० २० ३ ५८

पात्रों की प्रकृति के अनुकूल है। नाट्यशास्त्र में त्रिपुरदाह नामक छिम्ब का उल्लेख मिलता है जिसकी चर्चा हम पहले कर चुके हैं।

समवकार नाट्योत्पत्ति की कथा में स्वर्ग में सबप्रथम अभिनीत रूपक 'अमृत-मन्यन' समवकार ही बताया गया है। भरत ने इसे 'देवासुरवीजकृत' कहा है।¹ अभिनव के अनुसार इसमें देवों व असुरों की फलप्राप्ति की उपायभूत कथा प्रस्तुत की जाती है।² धनजय व विश्वनाथ ने भरत के मन्तव्य का समर्थन किया है।³ इसमें बारह देव व दानव नायक होते हैं जो सभी प्रख्यात व उदात्त स्वभाव वाले कहे गये हैं।⁴ ये नायक प्रत्येक एक में बारह हो या नौनो अंकों में मिलाकर, इस विषय में स्थिति अस्पष्ट है।⁵ समवकार में तीन अङ्क, त्रिविध कपट (दैवकृत, शत्रुकृत व वस्तुस्वभावकृत) तथा त्रिविध शृंगार (धम, अर्थ व काम) की योजना की जाती है।⁶

110442

ईहामृग भरत के अनुसार इसका नायक दिव्य होता है जो दिव्य नायिका के लिए प्रतिपक्षी के साथ युद्ध करता है।⁷ इसमें प्रायः उद्धत स्वभाव के पात्र होते हैं तथा सलोभ, विद्रव व सफेद आदि व्यासंग प्रस्तुत किये जाते हैं। कार्य, पुण्य, वृत्ति व रस की दृष्टि से यह व्यायोग के समान है। केवल दिव्य स्त्री के साथ समागम इसकी विशेषता है।⁸ धनजय ने इसकी कथाबन्तु 'मिश्र' कोटि की मानी है। उनके मन में इसका नायक मनुष्य और प्रतिनायक दिव्य व्यक्ति होता है।⁹ वे क्रमशः प्रख्यात और धीरोद्धन होते हैं। प्रतिनायक अनिष्टदृष्ट दिव्यस्त्री के अपहरण का प्रयत्न करता है, अतः इसमें शृंगाररमाभास भी होता है।¹⁰

रूपक के शेष भेदों—प्रकरण, प्रहसन, भाँण व वीथी में वस्तु व पात्र कल्पित होते हैं। इनमें प्रकरण सबसे महत्त्वपूर्ण है। रूपक के चार भेदों में नाटक

1 देवासुरवीजकृत प्रख्यातोदात्तनायकत्वव । ना० शा० 18 63

2 देवासुरस्य यदवीज फलमप्यादनापायस्तेन कृतो विरचित ।

दे० ना० शा० 18 63 पर अ० भा०

3 द० द० 3 63, शा० द० 6 234

4 द० द० 3 63-64

5 दे० ना० शा० 18 64 पर अ० भा०

6 ना० शा० 18 63

7 दिव्यपुरुषपाद्यकृतो दिव्यस्त्रीकारणोपगतदुःख, । वही 18 78

8 ईहामृगोऽपि ते स्युः केवलप्रमरस्त्रिया योग । वही 18 79 81

9 नरदिन्यावन्निबन्धनायकप्रतिनायकौ । द० द० 3 73

10 वही ॥ 74

के बाद महत्त्व की दृष्टि से इसी का दूसरा स्थान है। इसमें विप्र, वशिन्, अमात्य आदि मध्यम श्रेणी के पात्र होते हैं। भरत ने प्रकरण में उदात्त (उच्चवर्गीय) नायक और देवचरित का निषेध किया है।¹ रामचन्द्र व गुणचन्द्र का मत है कि नाटक में तो फिर भी दिव्य पात्र अग (सहायक) के रूप में आ सकता है, पर प्रकरण में उसका इस रूप में भी ग्रहण नहीं होता। दिव्य पात्रों में मुख का बाहुल्य और दुःखा की स्वल्पता होती है। यदि उन्हें दुःख-बहुल रूप में अंकित किया जाय तो उनकी दिव्यता नष्ट हो जायेगी।² अतः नाट्यदृष्टिकारों की दृष्टि में क्लेश-बहुल प्रकरण में मुखबहुल देवपात्रों का समावेश उचित नहीं है।

कथा, पात्र व अन्तर-चेतना की दृष्टि से नाटक व प्रकरण में प्रभूत अन्तर है। नाटक की कथा प्रख्यात और पौराणिक होती है और पात्र आख्यानप्रसिद्ध या अतिमानव। दूसरी ओर प्रकरण की वस्तु कल्पित और पात्र मध्यवर्गीय होते हैं। नाटक की अन्तरिक चेतना प्रायः धार्मिक-पौराणिक होती है और प्रकरण की सामाजिक और यथाथपरक। यही कारण है कि प्रकरण में अलौकिक तत्त्व प्रायः बहुत कम पाये जाते हैं। प्रहसन, भाण व वीथी में भी कल्पित कथा व पात्रों के माध्यम से सामाजिक व धार्मिक जीवन के पक्षड, छल-व्यदम व विकृतियों का चित्रण किया जाता है, अतः उनमें भी अतिप्राकृतिक घटनाओं व चरित्रों की योजना का अवसर नहीं होता। तथापि शकुन, भाग्य, कम, पुनर्जन्म व धर्म-सम्बन्धी सर्वसामान्य लोक-विश्वासों के रूप में कतिपय अतिप्राकृत तत्त्वों का प्रयोग उनमें भी संभव है। कभी कभी लाकड़ियों के प्रभाव तथा अद्भुत तत्त्वों में लेखक की अभिरुचि के कारण भी प्रकरण में अतिप्राकृतिक तत्त्वों का प्रवेश हो जाता है, भवभूति का मालनी-माधव दमका सुन्दर उदाहरण है।

नाटिका नाटक व प्रकरण का सर्वांग भेद है। इसकी कथावस्तु प्रकरण के समान कल्पित और नायक नाटक के समान प्रख्यात होता है।³ राजाओं के अतः पुर की प्रणय-कथा पर आधारित होने से नाटिका की वस्तु व चरित्र लौकिक होते हैं, तथापि सामान्य लोकविश्वासों को अभिव्यक्ति के रूप में कुछ अतिप्राकृत तत्त्वों का प्रयोग नाटिका में भी पाया जाता है।

1 नोदात्तनायकवृत्त न दिव्यचरित न राजमभोगम् । ना० शा० १८ ४९

2 नाटने हि जगत्वेन दिया भवति । प्रकरणे तु तथाभावाऽपि नष्ट ।

तस्य मुखदानृत्येनात्यदुःखत्वान् । अपरया दिव्यत्वमेव हीयते ।

ना० द० वि० २ का० ६६ ६७ की दिव्यता ।

विश्वनाथ द्वारा विवेचित १८ उपरूपको^१ में थोटक विशेष रूप से उल्लेखनीय है। कालिदास का 'विक्रमोर्वशीय' कुछ हस्तलिखित प्रतियों में 'थोटक' कहा गया है और कुछ में नाटक।^२ विश्वनाथ के अनुसार थोटक में सात, आठ, नौ या पांच अक्ष होने ह, उसकी कथावस्तु दिव्य व मर्त्य पात्रों से सम्बन्ध रखती है तथा उसके प्रत्येक अक्ष में विदूषक उपस्थित रहता है।^३ विश्वनाथ ने 'विक्रमोर्वशीय' को पचास थोटक का उदाहरण माना है।

कथावस्तु और अतिप्राकृत तत्त्व

कथावस्तु या इतिवृत्त को भरत ने नाट्य का शरीर कहा है।^४ उन्होंने अधिकार या फल की प्राप्ति की दृष्टि में उसके आधिकारिक और प्रासंगिक^५ तथा प्रसिद्धि के आधार पर ग्रन्थात, उत्पाद्य और मिथ्य भेद माने हैं। धनजय ने इतिवृत्त का म्यान की दृष्टि से भी विभाजन किया है। उनके अनुसार दिव्य लोक में सम्बन्धित वस्तु दिव्य, मर्त्यलोक से सम्बन्धित मर्त्य और दोनों से ही सम्बन्ध रखने वाली दिव्य-मर्त्य होती है।^६

कथावस्तु के उक्त वर्गीकरणों में अतिप्राकृत तत्त्वों की दृष्टि से द्वितीय व तृतीय महत्त्वपूर्ण हैं। ग्रन्थात कथावस्तु प्रायः रामायण, महाभारत आदि में वर्णित परम्परा-प्रसिद्ध आख्याना, पौराणिक कथाओं या वृहत्कथा आदि की लोक-विश्रुत कथाओं पर आधारित होती है,^७ अतः उसमें अतिप्राकृत तत्त्वों के समावेश की पूरी सम्भावना रहती है। रामायण व महाभारत की कथाएँ मानवीय व अतिमानवीय तत्त्वों का समिश्रण प्रस्तुत करती हैं। पुराण ग्रंथों में पुराकालीन गजाओं, ऋषियों, देवताओं तथा विभिन्न अवतारों से सम्बन्धित अतिप्राकृतिक कथाएँ समाविष्ट हैं। वृहत्कथा आदि में संकलित लोककथाओं में भी समान्य जनो के अनिप्राकृतिक विश्वासों की उन्मुक्त अभिव्यक्ति हुई है। अतः रामायण, महाभारत आदि में गृहीत आख्याना तथा पौराणिक या लोकप्रचलित कथाओं पर आधारित नाटकों में अतिप्राकृतिक तत्त्वों का प्रयोग नितान्त स्वाभाविक है। भरत ने नाटक, समवहार, डिम, व्यायोग

१ मा० ६० ६ २६९-३१३

२ ६० प्र० एच० डी० वेनकर द्वारा संपादित विक्रमोर्वशीय प्रस्तावना, पृ० ५४

३ मत्ताप्टनवपचाक दिव्यमानुषसंश्रयम् ।

थोटक नाम तत्प्राहुः प्रत्येक सविदूषकम् ॥ मा० ६० ६ २७३

४ मा० मा० १९ १

५ वही, १९ २-३

६ ६० ६० १ १६

७ स्यात् रामायणादिप्रसिद्ध वृत्तम् । मा० ६० ६ ७-११ की वृत्ति

व उत्सृष्टिकार के लिए प्रत्यात कथावस्तु का विधान किया है। स्वर्ग में प्रथम अभिनीत दो नाटक 'अमृतमयन' व 'त्रिपुरदाह' क्रमशः समवहार व डिम के तथा उनकी कथावस्तु अतिप्राकृत थी, यह पहले बताया जा चुका है। नाटक की प्रत्यात कथावस्तु में तो अतिप्राकृत तत्त्व सम्भव ही है, नायक के दिव्य आश्रय से सबद्ध पताका या प्रकरी वृत्त में इन तत्त्वों का विनियोग आवश्यक-मा प्रतीत होता है। यद्यपि भरत ने उत्सृष्टिकार व व्यायोग में दिव्य चरित का निषेध किया है, पर अतिप्राकृतिक तत्त्वों के अन्य रूप इनमें भी प्रयुक्त हो सकते हैं। भास के मध्यमव्यायोग में ऐसे अनेक तत्त्वों का प्रयोग देखा जा सकता है। प्रकरण, भाण, प्रहसन व वीथी में कथावस्तु सर्वथा लौकिक व मानवीय होती है, पर उनमें भी शकुन, कर्म, भाग्य आदि सबसामान्य लौकविश्वासों के रूप में कतिपय अतिप्राकृतिक तत्त्वों का समावेश सम्भव है। भवभूति का मालतीमाधव प्रकरण होते हुए भी अतिप्राकृतिक तत्त्वों से युक्त है।

कुछ आचार्यों ने अवमर्श या विमर्श संधि के अन्तर्गत शाप, दंड आदि अतिप्राकृतिक विघ्नों का उल्लेख किया है। रामचन्द्र व गुणचन्द्र के अनुसार नाटक के जिस कथा भाग में नायक को अपने फलोन्मुख (उद्भिन्न) प्रधान साध्य की प्राप्ति में व्यसन आदि से उत्पन्न विघ्नरूप विमर्श या सन्देह उत्पन्न हो जाता है, उसे अवमर्शसन्धि कहते हैं।¹ यह संधि नियताप्ति नामक अवस्था में व्याप्त रहती है तथा प्रधान फल के जनक व विघातक दोनों के तुल्यबल होने से सन्देह-रूप होती है।² व्यसन आदि विघ्नों में नाट्यदणकारों ने व्यसन या विपत्ति, शाप, दंड तथा क्रोध की गणना की है। उनके अनुसार अभिज्ञानशाकुन्तल के पंचम अंक में दुर्वासा के शाप से मोहित दुष्यन्त द्वारा शकुन्तला का परित्याग, शकुन्तला का अन्तर्धान तथा पृष्ठ अंक में अंगुलीयक के दशन में शकुन्तला-विषयक स्मृति का उद्बोध आदि घटनाएँ विमर्श संधि का निर्माण करती हैं।³ इसी प्रकार उन्होंने देव या कमविपाक-रूप विघ्न में उत्पन्न विमर्श संधि भी मानी है। विश्वनाथ के मत में जहाँ नाटक के मुख्य फल का उपाय गन्धर्वादि की अपेक्षा अधिक उद्भिन्न (विकसित और फलोन्मुख) होकर शाप आदि से विघ्नयुक्त (सान्तराय) हो जाता है वहाँ विमर्श संधि होती है। उन्होंने शाकुन्तल के चतुर्थ अंक से लेकर सप्तम अंक में शकुन्तला के प्रत्यभिज्ञान तक के कथाभाग को विमर्श संधि माना है।⁴

1 उद्भिन्नमाध्यविघ्नाभा विमर्शो व्यसनादिभिः । ना० २० । ३९

2 वही, वृत्तिभाग

3 शापाद्यया अभिज्ञानशाकुन्तल पंचमेऽङ्के दुर्वास शापविमोहितेन देवं त्यक्त्वापि शकुन्तलायामन्तर्हि ताया च पृष्ठेऽङ्के अंगुलीयकदशनेन समुपजानस्मृतौ राज्ञि दुर्वास शापविघ्नजो विमर्श । वही

4 सा० २० ॥ ७९ तथा वक्ति

भरत व अन्य आचार्यों ने निवहण संधि में अद्भुत रस की योजना आवश्यक बनायी है। भरत के अनुसार नाटक की वस्तु-मधटना गोपुच्छ के अग्रभाग के समान होनी चाहिये तथा समस्त उदात्त भावों को नाटक के अन्तिम भाग में विद्यमान करना चाहिये। नाना रसों और भावों में युक्त सभी प्रकार के कव्या में विज्ञाना को निवहण संधि के अन्तर्गत अद्भुत रस की योजना करनी चाहिए —

काव्य गोपुच्छाग्र कर्तव्य कायवन्वभासाद्य ।

ये चोदात्तभावास्ते सर्वे पृष्ठत कार्या ॥

सर्वेषा काव्यानां नानात्मभावयुक्तियुक्तानाम् ।

निवहणे क्तव्यो नित्य हि रसोऽद्भुतस्तज्ज ।

ना०शा० १८४२-४३

अभिनव ने भरत के आशय को स्पष्ट करते हुए कहा है कि नाटक के अन्त में नायक को किसी प्रकार के लोकोत्तर व अमभाव्य मनोरथ की प्राप्ति होनी चाहिए। नाटक में शृंगार या वीर रस अभी होता है, अतः नायक की यह मनोरथ-प्राप्ति स्त्री-पुंल या राज्य के लाभ के रूप में ही होगी। अभिनव के शब्दों में “नायक के लोकोत्तर व अमभाव्य मनोरथ की प्राप्ति के स्थल में अद्भुत रस की योजना उचित है।”¹

भरत का उक्त निर्देश अतीव महत्वपूर्ण है। अद्भुत रस की योजना का उद्देश्य नाटक के अन्तिम भाग को प्रभावशील व चमत्कारपूर्ण बनाना है। यों तो नाटक का सभी संधियों का अपना महत्व है, पर निवहण संधि की प्रभावशालिता पर ही नाटक की बहुत-बुद्धि सफलता निर्भर है। नाटक के अन्त में नायक की उद्देश्य-मिष्टि की विरोधी स्थितियों का निराकरण किया जाता है, जिससे उसे अभीष्ट फल की प्राप्ति होती है। अभिनव के मत में नायक का यह फल लोकोत्तर व अमभाव्य मनोरथ की प्राप्ति होना चाहिए, क्योंकि ऐसा ही फल उनके कष्टों और प्रयत्नों के अनुसृत हो सकता है। सामाजिक को ऐसी फल-प्राप्ति में ही यह उपदेश मिलता है कि मनुष्य अपने प्रयत्न व उपाय द्वारा लोकोत्तर व असमभव वस्तु को भी प्राप्त कर सकता है, अतः उसे सदैव उपाय में प्रवृत्त होना चाहिए। अभिनव के मत में यह आवश्यक है कि नायक की लोकोत्तर व अमभाव्य फलप्राप्ति के स्थल में अद्भुत रस की योजना हो।² अद्भुत रस का स्थायी भाव विस्मय है जो अलौकिक व अप्रत्याशित वस्तु-व्यापकों के प्रत्यक्षीकरण में जाग्रत होता है।

1 ना० शा० 18 43 पर अ० शा०

2 तथा च शृंगारवीरयोर्द्वे स्त्रीरूपस्थोनामशत्रुक्षया कष्टादिविभ्रान्तिवृत्तिरिदानीं कदा लोकोत्तरावभास्यमनोरथप्राप्तौ भवितव्यमश्नुते । ना० शा० 18 43 पर अ० शा०

सस्कृत नाटक की निर्वहण संधि में अद्भुत रस की योजना का एक और भी कारण है। नाट्यशास्त्र के नियमानुसार नाटक की विषयवस्तु प्रत्यात होती है, तथा अन्न नियमेन मुखान्त, जिससे सामाजिक पहले से ही कथा व उसके अन्त से परिचित होता है। अतः उसका कौतूहल नाटक के फल या परिणाम के प्रति उतना नहीं होता जिनका उसकी निष्पत्ति की पद्धति या परिस्थिति के विषय में होता है। सामाजिक यह जानने के लिए अधिक उत्कण्ठित रहता है कि नायक की फल-प्राप्ति की बाधाओं को किन उपायों द्वारा दूर किया गया है? अतः ये उपाय असाधारण व लोकोत्तर होने चाहिए, जिससे उनसे प्राप्त होने वाली मनोरथ-प्राप्ति भी लोकोत्तर प्रतीत हो। इसी उद्देश्य से सस्कृत नाटककार नाटकीय फल के साधक उपायों को आकस्मिक व चामत्कारिक रीति से प्रस्तुत करता है। भरतमुनि ने सम्भवतः इसी दृष्टि से नाटक की निर्वहण संधि में अद्भुत रस की योजना आवश्यक बताया है। यद्यपि यह आवश्यक नहीं है कि अद्भुत रस सदैव अतिप्राकृत तत्त्वों पर ही आधारित हो, पर अधिकतर सस्कृत नाटकों की निर्वहण संधि में अतिप्राकृत तत्त्वों की योजना देखी जा सकती है। इसके दो कारण प्रतीत होते हैं। एक तो सस्कृत नाटकों की वस्तु प्रायः महाकाव्य व पुराणों के आख्यानों पर आधारित है जो स्वयं ही अनिप्राकृत तत्त्वों से पूर्ण हैं, इसलिए ऐसी नाटकों की निर्वहण संधि में इन तत्त्वों की योजना कथा और पात्रों की प्रकृति के अनुकूल रहती है। यही कारण है कि नाटककार को भी ऐसी योजना में कोई हिचक नहीं होती। दूसरे, नाटक की कथाएँ कई बार इतनी उलझ जाती हैं कि अनिप्राकृत हस्तक्षेप के बिना उनको सुसंभालने का नाटककार के सामने कोई और उपाय नहीं रहता। ऐसी स्थिति में नाटककार अतिप्राकृत तत्त्वों के प्रति सामाजिकों के विश्वास का लाभ उठाकर उनकी निःसंकोच योजना कर देता है। कई बार यह योजना नाटकीय वस्तु से इतनी असंबद्ध और आकस्मिक होती है कि नाटक की मुखान्त परिणति कृत्रिम व आरोपित हो जाती है। निश्चय ही दिव्य हस्तक्षेप का ऐसा प्रयोग नाटककार की अकुशलता का सूचक है।

भरत के अनुसार अद्भुत की संप्राप्ति को 'उपगूहन' कहते हैं जो निर्वहण संधि का अंग है।¹ वैसे तो अद्भुत की प्राप्ति अतिप्राकृत तत्त्वों के बिना भी हो सकती है, पर दशरूपक, नाट्यदर्पण व साहित्यदर्पण में इसके जो उदाहरण दिये गये हैं² उनमें अतिप्राकृत तत्त्वों से ही अद्भुत की प्राप्ति दिखायी गयी है। इससे यह विचार पुष्ट होता है कि नाटक की निर्वहण संधि में अद्भुत रस की निष्पत्ति के लिये सस्कृत नाटककारों ने प्रायः अतिप्राकृत तत्त्वों का ही आश्रय लिया है।

1 अद्भुतस्य तु संप्राप्तिरुपगूहनमिष्यते । ना० भा० १९ १०२

2 २० २० १ ५३ पर अवनौज, ना० २० १ ६४ की विवृति, भा० २० ६ ११२ की वृति

पात्र और अतिप्राकृत तत्त्व

भरतमुनि ने नाटक में अनेकविध अतिप्राकृतिक पात्रों के प्रयोग का निर्देश किया है, यह बताया जा चुका है कि भरतमुनि ने नाट्य को 'समस्त त्रैलोक्य के भावों का अनुकीर्तन' 'अमुरों व देवों के शुभाशुभ का विकल्पक' तथा 'देवा, अमुरों, राजाओं, कुटुम्बियों व ब्रह्मर्षियों के वृत्तान्त का दर्शक' माना है। इसमें स्पष्ट है कि भरत की दृष्टि में नाटकों की पात्रमृष्टि केवल मानवों तक सीमित नहीं है, अपितु उसमें धार्मिक व पौराणिक कथाओं के अतिप्राकृत पात्र मानव पात्रों के समान ही प्रयुक्त हो सकते हैं। भरत ने नाटक में पात्रों की त्रिविध प्रकृतियाँ बनायी हैं—दिव्या, दिव्य-मानुषी और मानुषी—

अथ दिव्या प्रकृतयो दिव्यमानुष्य एव च ।

मानुष्य इति विज्ञेया नाट्यवृत्तिक्रिया प्रति ॥

ना० शा० १२ २६

उनके विचार में देवों की प्रकृति दिव्या, राजाओं की दिव्यमानुषी व अन्यो की मानुषी होती है। वेद और उपनिषद् आदि श्रम्यत्समाश्रित के ग्रन्थों में राजा लोग देवता के अंग कह गये हैं, अतः वे देवों का अनुकरण करें तो दोष की कोई बात नहीं।¹ सम्भवतः नाट्यशास्त्र के इसी निर्देश के अनुसार कानिदाम ने दुष्यन्त व पुरुरवा को दिव्य-मानुष्य रूप में चित्रित किया है तथा देवों के मित्र व युद्ध सहायक के रूप में उनके स्वर्ग जाने का वर्णन किया है।

नाट्यशास्त्र के १३वें अध्याय में भरत ने रूपको को 'मुकुमार' व 'आविद्ध' दो भागों में बाँटते हुए द्वितीय बग 'आविद्ध' में डिम्ब, समवहार, व्यायोग और ईहा-भृग की गणना की है तथा उनमें शौच, वीर्य व बल के युक्त देव, दानव व राक्षस जैसे उद्धत पात्रों की योजना का निर्देश दिया है। प्रथम बग मुकुमार में उन्होंने नाटक, प्रकरण, भाण, वीर्य व अङ्क का समावेश करत हुए उन्हें मानव पात्रों पर आश्रित बनाया है—

डिम्ब समवहारश्च व्यायोगेहामृगौ तथा ।

एतान्याविद्धमज्ञानि विज्ञेयानि प्रयोजनम् ॥

1 देशना प्रकृतिरिति राजा वै दिव्यमानुषी ।

या त्वया लोकविहिता मानुषी सा प्रकीर्तिता ॥

देवाशजान्ते राजानो वेदाश्रयान्ते कीर्तिता ।

एव देशानुकरणे वीर्यो ह्यत्र न विद्यते ॥

एषा प्रयोग वस्तुषो देवदानवराक्षसै ।

उद्धता ये च पुरुषा शौर्यवीर्यबलान्विता ॥ ना० शा० १३ ६२-६३

मुकुमारप्रयोगाणि मानुषेष्वाश्रयानि तु ॥ वही, ६४

रूप के कतिपय भेदों में भरत ने दिव्य पात्रों का विधान किया है, यह हम पहले बता चुके हैं । आहावाभिनय के अन्तर्गत नेपथ्य-रचना के प्रकरण में उन्होंने देव, सिद्ध, विद्याधर, गन्धर्व, नाग, दैत्य, दानव, भूत, पिशाच, राक्षस आदि अभिमानवीर्य पुरुष व स्त्री पात्रों के नेपथ्य विधान का विस्तृत वर्णन किया है जिसमें स्पष्ट है कि उन्हें नाटक में उक्त सब प्रकार के दिव्य पात्र अभीष्ट है ।¹

भरत ने यह स्पष्ट निर्देश दिया है कि नाटक में दिव्य पात्रों के सभी भाव व आंगिक चेष्टाएँ मानव-भावों व चेष्टाओं पर आश्रित हों, विशेष रूप से शृंगार रस के प्रसंग में । उनके मत में प्रयोक्तृणां (नटों) को देवों के 'अनिमेषत्व' आदि का अभिनय नहीं करना चाहिए—

सर्वे भावाश्च दिव्यानां कार्या मानुषसंश्रया ॥

तेषां चानिमेषत्वादि नैव कार्यं प्रयोक्तृभिः ॥

ना० शा० २१ १५६

दिव्यानां दृश्यते पुंसां शृंगारे योषिता यथा ।

ये च भावा मानुषाणां स्युर्दग्ग तच्च चेष्टितम् ॥

सर्वे तदेव वस्तुषु दिव्यैर्मानुषसंगमे । ना० शा० २२ ३०६-३२७

इसमें स्पष्ट है कि नाटक में दिव्य पात्र नाममात्र के लिए दिव्य होते हैं । नाटककार की सिद्धि इसी में है कि वह उन्हें बाह्य दिव्य रूप में अंकित करते हुए भी गीत स्वभाव व चेष्टाओं की दृष्टि से मानवीकृत रूप में उपस्थित करें ।

भरत के अनुसार यदि नाटक में कहीं दिव्य मन्त्रियों (अप्सरसों) का मनुष्यों के साथ समागम हो तो उन्हें मानवीकृत भावों का ही प्रदर्शन करना चाहिए । यदि दिव्य पात्रों का शाप के कारण या अपत्य की लातसा से मृत्युलोक में आगमन हो तो मनुष्यों के साथ उनका समागम शृंगार रस पर आश्रित होना चाहिए तथा उन्हें अदृश्य होकर पुष्पों की सुगन्ध व आभूषणों की ध्वनि से अपने मनुष्य प्रेमी को लुभाना चाहिए । अतएव उन्हें अपनी स्वरूप प्रकट कर कुछ 'नर' वाद अन्तर्हित हो जाना चाहिए । वस्त्र, आभरण, माला, लेख तथा इसी प्रकार के अन्य उपचारों से उन्हें नायक को उन्मत्त बनाना चाहिए, क्योंकि उन्मादन से उत्तम काम अतीव

रमणीय होता है।¹ नाट्यशास्त्र का उक्त निर्देश कालिदाम के विक्रमोवशीय की उवशी पर पूरी तरह लागू होता है। इस पात्र के व्यक्तित्व की रचना करते समय कालिदाम के सामने समस्त नाट्यशास्त्र का उक्त स्थल रहा होगा।

दिव्य पात्रों का एक स्थान से दूसरे स्थान तक गमनागमन किस प्रकार हो इन बारे में भी भर्तृ ने कुछ निर्देश दिये हैं। उनके अनुसार दिव्य पात्रों को आकाश में उड़कर, विमान में बैठकर माया द्वारा अथवा अन्य विविध क्रियाओं द्वारा नगर, वन, पर्वत, सागर, वप, द्वीप इत्यादि स्थानों में गमन करना चाहिए।² यदि दिव्य पुरुष किसी कारणवश प्रच्छन्न निवास कर रहा हो तो उसे भूमि पर ही चलना चाहिए जिनमें वह मनुष्य दृष्टिगन हो।³ भर्तृ ने यह भी बताया है कि दिव्य पुरुष पृथ्वी के विभिन्न भागों व स्थानों में स्वच्छन्द भ्रमण करते हैं, किन्तु मनुष्यों का गमन केवल भारतवर्ष में होता है।⁴

अन्यत्र भर्तृ ने कहा है कि किसी काव्य में दिव्य नायक हो और उसमें मश्रम, बधन व बध आदि काय समाविष्ट हों तो उसका कथा-स्थल भारतवर्ष को बनाना चाहिए। देवताओं के लोक तो भोग भूमि है, अतएव वहाँ केवल उनके आनन्दोपभोग का ही चित्रण होना चाहिए। भर्तृ कमभूमि व अत दिव्य पात्रों के कर्मों का आरम्भ यहीं होना उचित है।⁵

नाट्यशास्त्र में विभिन्न दिव्य पात्रों के आवास पर्वतों का भी उल्लेख मिलता है। हम उल्लेख के अनुसार यज्ञ, गुरुक, गक्षम और भूतों का आवास कैलास पर्वत, गधर्व और अप्सराओं का हमकूट, नागों का निपध, तैत्तिरीय देवा का मुमेह, सिद्धों व ब्रह्मर्षियों का नीलगिरि, दैत्यों व दानवों का श्वेतपर्वत तथा पितृपणों का शू गवत् पर्वत बताया गया है।⁶ हम देखेंगे कि संस्कृत नाट्यकारों ने दिव्य पात्रों की आवास भूमि के रूप में उक्त पर्वतों में से कुछ का उल्लेख किया है। विक्रमोवशीय व शाकुन्तल दोनों में कालिदाम ने 'हमकूट' पर्वत की काफी महत्व दिया है।

संस्कृत नाटकों में कभी-कभी कुछ निर्जीव वस्तुएँ पात्रों के रूप में सशरीर उपस्थित होती हैं। भास के दो नाटकों में भयवान् विष्णु के पांच आयुध मानव

1 दे० नाट्यशास्त्र, अध्याय 22 327-33.

2 वही, 13 18-19

3 वही, 13 20

4 वही 13 21-22

5 वही, 18 97-100

6 वही 13 29-32

आकार मे मचपर अवतीर्ण होते हैं । इस विषय से नाट्यशास्त्र का निम्न निर्देश द्रष्टव्य है—

शैलप्रासादयत्राणि चमवमध्वजास्तथा ।

नानाप्रहरणाद्याश्च ते प्राणिन इति स्मृता ।

अथवा कारणोपेता भवन्त्येते शरीरिण ॥ ना० शा० २१ ६४

इसी प्रकार १३वे अध्याय मे भरत ने उक्त वस्तुओं के मूर्तरूप मे प्रयोग को 'नाट्यधर्मी' कहा है—

शैलानविमानानि चमवमध्वजा ।

मूर्तिमन्त प्रयुज्यन्ते नाट्यधर्मी तु सा स्मृता ॥ ना० शा० १३ ७७

इन शब्दों मे प्रहरणों के किसी विशेष कारण से सशरीर उपस्थित होन का स्पष्ट उल्लेख हुआ है । साथ ही शैल, प्रासाद, यत्र, चर्म (ढाल), वर्म (क्वब), ध्वज आदि अन्य निर्जीव वस्तुओं (अप्राणिन) के भी मूर्तिमान् रूप मे उपस्थित होने की बात कही गयी है ।

भरत ने विविध जाति के पात्रों के स्वभाव के बारे मे भी हमें बताया है । उनके अनुसार देवता लोग धीरोद्धत, राजा लोग धीरललित, सेनापति व अमात्य धीरोदात्त तथा ब्राह्मण व वणिक् धीरप्रशान्त स्वभाव के होने हे—

देवा धीरोद्धता ज्ञेया स्युर्धीरललिता नृपा ।

सेनापतिरमात्यश्च धीरोदात्ती प्रकीर्तिता ॥

धीरप्रशान्ता विज्ञेया ब्राह्मणा वणिजस्तथा ॥

ना० शा० २४४

वस्तुतः भरत का यह कथन नायक के लिए नहीं है, सभी पात्रों के विषय मे सामान्य निर्देश है । इसका आशय यह है कि दिव्य व्यक्ति सामान्यतः धीरोद्धत स्वभाव के होते हैं । अनेक प्रकार की दैवी शक्तियों मे युक्त होने के कारण उनके व्यवहार मे दप व असहिष्णुता की भाँक आन लगती है । श्री मुरेन्द्रनाथ शास्त्री^१ के विचार मे भरत का उक्त कथन विभिन्न पात्रों के कर्म-सम्बन्धी स्वभाव का निर्देशक है, और हमने केवल इतना ही सूचित होना है कि किसी नाटक मे यदि विभिन्न स्वभाव वाले पात्र एक साथ चित्रित हो तो दिव्य पात्रों का धीरोद्धत स्वभाव होना चाहिए । धनजय के अनुसार धीरोद्धत नायक या पात्र मे दर्प व मात्सर्य का आधिक्य होता है, वह माया (मन वल से अविद्यमान वस्तु का प्रकाशन) व छद्म मे रत, अहंकारी,

चल, क्रोधी व आत्मश्लाघी प्रवृत्ति का होता है।¹ धीरोद्धत दिव्य पात्र की माया-परायणता मस्कृत के अनेक नाटको में मिथ्य होती है। शाकुन्तल का मानसि, प्रतिमा का रावण व अविमारक का विद्याधर इसी प्रकार के पात्र हैं।

रस और अतिप्राकृत तत्त्व

मस्कृत नाटक का प्रमुख लक्ष्य सामाजिक को रमानुभूति कराना है। भग्न के मन में नाट्य में रस के बिना कोई भी अर्थ प्रवृत्त नहीं होता।² धनजय ने रमा-स्वाद-रूप आनन्द-निष्पन्द को दर्शकको का फल माना है तथा इतिहास आदि के समान व्युत्पत्ति को उमका फल मानने वाले महृदयताशून्य अल्पबुद्धि जनों पर ध्वज किया है।³ नाट्य के तीन तत्त्वों-वस्तु, नेता और रस में रस ही प्रधान है, क्योंकि वस्तु और पात्रों के विधान का भी अन्तिम लक्ष्य रस-निष्पत्ति कराना है। इसीलिए धनजय का निर्देश है कि क्यावस्तु में नायक और रस की दृष्टि में कुछ अनुचित या विरुद्ध हो ता नाटककार उसे छोड़ दे या उसकी अन्यथा प्रकल्पना करे।⁴

भारत ने नाट्यशास्त्र के छठे अध्याय में रस के स्वरूप, निष्पत्ति व भेद-प्रभेदों का विस्तृत विवेचन किया है। इस विवेचन में उन्होंने अनेक स्थलों पर अतिप्राकृत तत्त्वों का उल्लेख किया है तथा उनके साथ रस-विशेष का सम्बन्ध बताया है।

नाट्यशास्त्र में विभिन्न रसों के मात्र विशेष दक्षताओं का सम्बन्ध बताया गया है।⁵ अभिनव के अनुसार रस-देवताओं के निरूपण का उद्देश्य रस-विशेष की सिद्धि के लिए देवता-विशेष की पूजा का विधान करना है।⁶ रस-देवताओं की कल्पना धर्म के मात्र नाट्य के निकट सम्बन्ध की खोज है।

प्रियसम्भ भृगु और धनजय ने विप्रलभ के दो भेद माने हैं—मान व प्रवाम। प्रवाम-विप्रलभ के तीन कारणों⁷—काय, मन्त्रम और शाप में से अन्तिम अतिप्राकृत है। धनजय के अनुसार नायक व नायिका के समीप होने पर भी वहाँ शाप के कारण उनका स्वरूप बदल जाये, वहाँ शापज प्रवास होता है,⁸ जैसे कादवरी में शाप के कारण वैशम्पायन और महाभवेता का वियोग।

1 श० पृ० 25-6

2 न हि रमाश्च कश्चिच्छेत् प्रवृत्तः । ना० शा० 6 प० 272

3 श० पृ० 16

4 वही, 324-25

5 ना० शा० 6 पृ० 44-45

6 तत्तद्वरमभिद्वौ सा सा देवता पूजयति देवतान्निष्पन्नम् । वही ॥ 44-45 पर श० ना०

7 श० पृ० 464

8 स्वप्नाय वकाराणां प्रपञ्च गतिरावधि । वही,

रामचन्द्र-भृगुचन्द्र न विप्रलभ ने पांच प्रकारों में से शाप विप्रलभ को एक स्वतन्त्र प्रकार माना है, प्रवास का अवान्तर भेद नहीं।¹ विश्वनाथ न धनञ्जय के समान उसे प्रवास का ही एक रूप स्वीकार किया है तथा मेघदूत में यक्ष-यक्षिणी के वियोग को उसका उदाहरण बताया है।²

प्रवास विप्रलभ और कर्ण का भेद बताते हुए धनञ्जय ने कहा है कि जहाँ प्रेमी-प्रेमिका में से एक के मरने पर दूसरा उसके वियोग में विलाप करे, वहाँ कर्ण रम होता है। आश्रय के नष्ट होने के कारण ऐसे स्थल में शृगार नहीं माना जा सकता, किन्तु जहाँ मृत्यु होन पर भी पुनर्जीवन की आशा है वहाँ कर्ण नहीं, प्रवास विप्रलभ ही माना जायगा।³ यहाँ मृत व्यक्ति के पुनर्जीवन के रूप में यदि प्राकृत तत्त्व स्वीकृत है तथा वही कर्ण के स्थान पर शृगार मानने का आधार है। कादम्बरी में चन्द्रापीठ की मृत्यु होन पर पहले तो कर्ण रम है, पर यह आकाश वाली होन पर कि वह पुनर्जीवित होगा, कर्ण का स्थान विप्रलभ ले लेता है।⁴ विश्वनाथ ने उक्त स्थिति में विप्रलभ शृगार का 'कृष्णात्मक विप्रलभ' नामक स्वतन्त्र भेद माना है, जो शापहतुक प्रवास-विप्रलभ से भिन्न है।⁵ यह उल्लेखनीय है कि धनञ्जय आदि न उक्त स्थितियाँ के जा उदाहरण दिये हैं वे श्रव्य-काव्या (कादम्बरी, मेघदूत आदि) से लिए गये हैं, नाटकों से नहीं। धनञ्जय का यह कहना उचित नहीं है कि शाप के कारण नायक या नायिका का रूप-परिवर्तन हो, वही शापज विप्रलभ होता है। शाकुन्तल में रूप-परिवर्तन के बिना ही दुर्वास-शाप के कारण नायक-नायिका का वियोग चित्रित है।

कर्ण रस भरन ने कर्ण रम के विभावों में शाप से उत्पन्न द्रष्ट-जन वियोग व विभक्तता आदि की गणना की है।⁶ नाट्यदर्पण के लेखकों ने भी कर्ण रस के विभावों में शाप का गिना है।⁷ उनके मन में दिव्य प्रभाव से मुक्त व्यक्ति के आकाश को शाप कहन है जो अभिमत व्यक्ति से वियोग का हेतु होता है।⁸

1 ना० द० ३ ११-

2 शापाद यथा- ना जानाया दयादि ।
ना० द० ३ २०९ की उक्ति

3 द० द० १० ४ ६७

4 द० द० १० ४ ६७ पर अवलोक

5 मृगारक्ततरग्मिन्मनवति साक्षात्तर पुनस्तम्ब ।

विमनायन यक्षिणदा भवेन कर्णविप्रलम्भाय ॥

ना० द० ६ २०९

6 ना० ना० ६ पृ० ११७

7 ना० द० ३ ११६

8 शापऽभिमतवियोगहेतुर्द्विदशभावश्च आनाम । वही, ३ ११६ की वृत्ति

विप्रलभ शृंगार और करुण रमा में निर्वेद आदि कुछ संचारिभाव समान हैं, अतः इन दोनों का अन्तर स्पष्ट करने के लिए भरत ने कहा है कि जहाँ करुण रम शापस्वी केश में अस्त प्रियजन के वियोग व विभवनाश आदि से उत्पन्न निरपेक्ष भाव है, वहाँ विप्रलभ शृंगार औनुक्य व चिन्ता में उदित होने वाला सापेक्षभाव है।¹ अभिप्राय यह है कि करुण रम में शाप आदि अप्रतिकार्य हेतुओं से उत्पन्न प्रियजन के वियोग, विभवनाश आदि के निराकरण की कोई आशा छेप नहीं होती, जबकि विप्रलभ शृंगार में ऐसी आशा धनी रहती है। अभिनवगुप्त के अनुसार यहाँ शाप शब्द के ग्रहण में यह सूचित होना है कि शाप में उत्पन्न वियोग आदि अप्रतिकार्य होने हैं, अतः उत्तम प्रकृति के व्यक्ति को भी उनके विषय में शोक का अनुभव हो सकता है। यदि वे अप्रतिकार्य न हों तो शोक के नहीं, उन्माह व क्रोध आदि के विभाव होंगे। कविकुलचरित्रों का निश्चय न शोक्त्व (करुण रम) के निराकरण के लिए ही पुनरुवा को उर्वशी की शाप-प्राप्ति से अपरिचित रखा है।² यहाँ अभिनवगुप्त ने सम्भवतः विन्मोवशीय के चतुर्थ अंक में भरतमुनि के शाप व कार्तिकेय के नियम के कारण उर्वशी के लना रूप में परिवर्तन के प्रसंग की ओर संकेत किया है। पुनरुवा को यह ज्ञान नहीं है कि उर्वशी शाप या देवता-नियम के कारण लना बन गयी है, अतः चतुर्थ अंक में उर्वशी के साथ पुनरुवा का वियोग विप्रलभ का ही विभाव है, करुण रम नहीं। इसी प्रकार शाकुन्तल में कालिदास ने दुष्यन्त और शकुन्तला दोनों की दुर्वासा के शाप से अपरिचित रखा है, अतः उनका वियाग भी विप्रलभ को ही जन्म देता है, करुण रम नहीं।

रौद्र रस भरत मुनि ने रौद्र रम के विवेचन में भी कतिपय अतिप्राकृतिक लक्षाँ से उद्धृत किया है। उनके मतानुसार रौद्र रम नायस्याधिभावान्मक, राक्षस, दानव तथा उद्धत मनुष्य पात्रों पर आश्रित तथा युद्धहेतुक होता है।³

भरत ने यहाँ शका उठाई है कि रौद्र रस क्या राक्षस, दानव आदि पात्रों पर ही आश्रित है, दमंगों पर नहीं? इसका समाधान उन्होंने स्वयं इस प्रकार किया

1 नाट्यशास्त्र ६, ५० ३०९

2 नायकानुसंगप्रतिपाद्ये क्षुब्धतमप्रकृते नायकेन्द्रम्यालसप्रतिनि दस्यति । जयनो नाह्वनादिविभावः स्यात् । शोक्त्वमेव च परास्तु व कविकुलचरित्रिणा पुनरुवा उर्वशीशापप्राप्तिरनुपलक्षितेन निबद्धा ॥

नाट्यशास्त्र ६ अ० भा० ५० ३१०

3 'न रौद्रो नाम नोद्यस्याधिभावान्मते रणोत्थानवोदप्रममनुष्यप्रकृति सन्नामहेतुकः । वही, ६, अ० भा० ५० ३१९

है—“रौद्र रस दूमरो से नी सम्मग्न रहना है, पर यहा अविवार का ग्रहण किया गया है। राक्षस, दानव आदि स्वभाव से ही रौद्र होते हैं। क्यों ? इसलिए कि उनके अनन्क बाह, अनेक मुख, सभी ओर विस्तरे पिगलवर्ण केश, लाज-नाल चडा हुई आँखें तथा भयानक व अमित रूप आदि होते हैं। वे स्वभाववश भी जो आगिक या वाचिक चेष्टा करते हैं, वह रौद्र ही होती है। वे शृंगार का भी मेवन प्राप्त उपनापूर्वक करते हैं। अतः उनका अनुकरण करने वाले पुरुषों (नटों) में भी मग्न व सप्रहार में उत्पन्न रौद्र रस की प्रतीति माननी चाहिए।¹ भरत का आशय यह है कि विकराल रूप वाले राक्षस आदि अनिप्राकृत प्राणियों के रूप, वेप-विन्यास व चेष्टादि के मधीय प्रदर्शन में सामाजिक का रौद्र रस की अनुभूति होती है।

भरत न रौद्ररस का जा युद्धहेतुक माना है, उसमें अभिनव पूरी तरह महमन नहीं है। उनके मत में वीर रस (उत्साह) ही प्रधानतया युद्धहेतुक होता है।² उन्होंने किन्ही विद्वानों के इस विचार का खंडन किया है कि बेणी-सहार के नामक भीमसेन आदि के रक्तपान आदि रौद्र कर्म युद्धहेतुक है। अभिनव के विचार में भीमसेन का रक्तपान युद्धहेतुक नहीं, अपितु उसके उद्धत स्वभाव का परिणाम है जिसके कारण वह क्रोध के वशीभूत होकर (दुःशासन के रक्तपान की) अनुचित प्रतिज्ञा करता है। उसकी प्रतिज्ञा के निर्वाह के लिए ही कवि ने बेणीसहार में भीमसेन का राक्षस से अधिष्ठित बताया है, अतः भीमसेन आदि भी राक्षस व दाव के समान स्वभाव में ही क्रोधी हैं, युद्ध आदि के कारण नहीं।³

अभिनव न यह प्रश्न भी उठाया है कि राक्षस, दानव आदि के दशन न सामाजिक का रौद्र रस का अनुभूति कस होती है ? इसके समाधान में उनका कहना है कि रस का आम्बाद हृदय-मवाद पर निर्भर है। किन्तु राक्षस आदि के साथ सभी सामाजिकों का हृदय-मवाद नहीं होता। क्रोध में हृदय-मवाद केवल नामस प्रवृत्ति वाले सामाजिकों का ही सगता है। दानव आदि के समान स्वभाव वाद व उनके साथ सम्प्रवृत्ति का अनुभव करते हुए अन्यायकारी के प्रति क्रोध भाव का रस रूप में आम्बादन करते हैं। अतः राक्षस आदि के दशन में सामाजिक का श्रो-आत्मक रसास्वाद हान में कोई दोष नहीं है।⁴

1 ना० भा० ६, ४० भा० पृ० ३२२

2 तत्त्वचिन्ता हनु न बाध । तथा न प्राधान्यं युद्धेन वीर एव उपपन्नम् ।
वही, ६ अ० भा० पृ० ३२०

3 वही ६ अ० भा० पृ० ३१९ ३२०

4 वही ६ अ० भा० पृ० ३२३

भयानक रस भयन ने भयानक रस के विभावो में 'मत्त्वदर्शन' का उल्लेख किया है।¹ अभिनवगुप्त ने नटत्व का 'पिशाच' अर्थ लिया है (मत्त्वाना पिशाचाना दर्शनम्) किन्तु हम उसका अधिक व्यापक अर्थ ले सकते हैं। हमारी दृष्टि में भूत, प्रेत, देवाल, पिशाच, राक्षस आदि विविध श्रेणी के अजुभ अतिप्राकृत प्राणी (Evil Spirits) मत्त्व में सम्मिलित किये जा सकते हैं। अजुभूति ने मालतीमाधव के पंचम अंक में भयानकवाले दृश्य में ऐसे अनेक प्राणिप्रा का वर्णन किया है। भास के मध्यमव्यासो में राज्ञस घटोत्कच के विकराल रूप का देवकर ब्राह्मण केगवदेव का माता परिवार भयभीत हो जाता है। शाकुन्तल में कण्वाश्रम के घामिश कृत्यों में विजित उत्पन्न करने वाले छायाकार राज्ञस भी मत्त्व ही प्रतीत होते हैं। दुष्यन्त ने अदृश्यरूप में विदूषक की लाडला करने वाले अज्ञान प्राणी को प्राग्भन में 'नटत्व ही कहा है।²

अभिनव के मत में भयानक रस के आश्रय स्त्री वासक व नीच जन होते हैं, उत्तम प्रकृति के लोगों को अज नहीं व्यापता, अश्वि म अधिक वे गुरु या राजा आदि में भय लाने हैं। पर इसमें उनकी उत्तम प्रकृति को आच नहीं आती।³ उत्तम प्रकृति के लोगों के लिए मत्त्वदर्शन भयानक का नहीं बर स का विभाव होता है। शाकुन्तल के षष्ठ अंक में अदृश्य मानसि जहा विदूषक के लिए भय का विभाव है, वहा दुष्यन्त के लिए उत्साह का। इसी प्रकार छायाकार राज्ञस भी दुष्यन्त के मानस में उत्साह का संचार करते हैं।⁴

अद्भुत रस अतिप्राकृतिक तत्त्वों का मचने निकट सम्बन्ध अद्भुत रस में है। यो तो ये तत्त्व भय, शोक आदि के भी जनक होने हैं पर उनके प्रत्यक्षीकरण से मचने अधिक जिस भाव का उन्मीलन होता है वह नि सन्देह विस्मय है जो अद्भुत रस का स्वाधिभाव है। अत इन रस के विवेचन में अतिप्राकृत तत्त्वों की सर्वाधिक स्वीकृति निहित है। भरत के अनुसार दिव्य जनों का दशन, अर्नीष्ट मनोत्थों की प्राप्ति, उपवन व देवकुन में गमन, मभा (गृह-विशेष) विमान (दिव्य रथ), माता (रूप-परिवर्तन, अदृश्यता आदि) ग्रीर इन्द्रजात्र (मय, द्रव्य व वस्तु की युक्ति ने अमभव वस्तु का दशन) अद्भुत रस के विभाव हैं।⁵

1 म च विहृत्स्वनत्त्वदान विभावैर्यस्य । वही 6 पृ० 326

2 राजा-(उपाय) ना तावत् मनानि नर्दरभिभूतं तहा । पाकृन्तव उर 6

3 गी० पा० 6 ज० भा० पृ० 326

4 शाकुन्तल 3 25

5 अद्भुतो नाम विस्मयस्थानिभावानक । म च दिव्यजान्तिस्मनोत्थावत्पुष्पवदेवकुरादि-
मननभावविमानमात्रावत्तन्मन्त्रादिनिविमिश्रवत्पट्टम् । गी० पा० 6 पृ० 329

भरत ने अद्भुत रस के विषय में दो आनुवर्त्य श्लोक उद्धृत किये हैं। प्रथम में अनिशय ने युक्त वाक्य, शिल्प ग्रन्थवा कर्म विशेष को अद्भुत रस का विभाव बताया गया है तथा दूसरे में समस्त अनुभाव वर्णित हैं।¹ धनञ्जय ने अनिनीक (नोक-नीमा का अनित्रमण करने वाले) पदार्थों को, विन्दनाथ ने लोकातिग वस्तुओं को तथा रामचन्द्र व गुणचन्द्र ने दिव्य प्राणी, इन्द्रजान, अनिशययुक्त आनन्दप्रद वस्तुधा (शिल्प, कर्म, रूप, वाक्य, गन्ध, रस, स्पर्श, नृत्य, गीत आदि) के दर्शन व अशीष्ट मिद्धि को अद्भुत रस का विभाव माना है।²

भरत के अनुसार अद्भुत रस दो प्रकार का होता है—दिव्य और आनन्दज। प्रथम प्रतीकिक वस्तुओं के दर्शन में तथा द्वितीय हर्ष से निष्पन्न होता है।³

अद्भुत रस के पूर्वोक्त विभावों में कुछ स्पष्टतः अतिप्राकृतिक तत्त्वों के प्रतिनिधि हैं जैसे दिव्य जनों का दर्शन, विमान, माया और इन्द्रजान। अद्भुत रस के दिव्य नामक भेद में दिव्य व्यक्तियों व वस्तुओं के दर्शन के रूप में अतिप्राकृतिक तत्त्व स्वीकृत हैं।

भरत ने निवहण मधि में अद्भुत रस की योजना आवश्यक बताया है जिसके महत्त्व या विवचन हम कथावस्तु के अन्तर्गत कर चुके हैं।⁴ इस योजना का मुख्य ध्येय नाटक के अन्त को चमत्कारपूर्ण बनाना है। इस दृष्टि में मन्कृत नाटक-कारों ने अनेक उपायों का आश्रय लिया है। कुछ नाटकों में दिव्य हस्तक्षेप व नाहास्य द्वारा, कुछ में प्रत्यभिज्ञान व रहस्योद्घाटन द्वारा और कुछ में किसी आश्चर्यमय व अत्रयागिन घटना की योजना द्वारा नाटक के अन्तमान को सुखमय व विस्मयजनक बनाया गया है।

भरत ने अद्भुत रस की उत्पत्ति वीर रस में मानी है⁵ तथा उसे वीर का रस बताया है। वीर पुरुष के शौर्यकर्म दूसरों के लिए विस्मयजनक होते हैं, सभवन इसी दृष्टि से ऐसा कहा गया है। किन्तु अद्भुत को केवल वीर के रस तक सीमित करना उचित प्रतीत नहीं होता। स्वयं भरत ने दिव्य जनों के दर्शन, माया व इन्द्र-

1 वही 6 75-76

2 २० २० ४ ७८ भा० २० ३ २४३ ना० २० ३ १२१

3 दिव्यत्वात्तद्वत्त्वं द्विजं द्योततेऽद्भुतो रसः ।

दिव्यत्वात्तद्वत्त्वं द्विजं द्योततेऽद्भुतो रसः ॥ ना० भा० ॥ ८२

4 २० प्रस्तुत अध्याय, पृ० ७४ ७६

5 वीररत्नोद्भासनेति । ना० भा० ६ ३९

के अनुसार अतिशयोक्ति ममस्त अलकारो मे प्राणरूप मे रहतो है ।¹ इसमे स्पष्ट है कि मस्कृत अलकारग्राम्य वक्रोक्ति या अतिशयोक्ति के रूप मे 'लोकातिक्रान्तगोचर' उक्ति को वाव्यात्मक अभिव्यक्ति का अनिवार्य लक्षण मानना है ।² भामह व कुन्तक ने इसी मायना के कारण वार्ता व स्वभावोक्ति को अलकार मानने का विरोध किया है ।³ जो अलकारिक स्वभावोक्ति को अलकार मानते हैं वे भी वस्तुस्वभाव के वगनमात्र को स्वभावोक्ति नहीं कहते⁴ अपितु कविप्रतिभा की अभिव्यक्ति के रूप मे प्रकारान्तर से उममे भी अलकार मात्र के सामान्य तत्त्व वैचित्र्य, वक्रता या अनिशय की स्थिति स्वीकार करते हैं ।⁵ इसमे सिद्ध है कि भारतीय काव्य-दृष्टि माधारण वस्तुओं के कल्पनाशून्य यथावत वगन को काव्य की श्रेणी मे स्थान नहीं देती । वह उन्हीं शब्दार्थों को काव्य मानती है जिनमे लोकोत्तीर्णता,⁶ अमाधारणता, वैचित्र्य, चमत्कारजनकता आदि तत्त्व विद्यमान रहते हैं । वह यथाथ व लौकिक को अस्वीकार नहीं करती किन्तु उसके अन्तर्ग मे निहित अलौकिकता व अमाधारण्य को ही काव्य का समुचित विषय मानती है । इस प्रकार वह लौकिक को लोकोत्तर से और लोकात्तर को लौकिक मे जोड़ देती है । मस्कृत साहित्य मे लौकिक व अलौकिक का जो महभाव, सामजस्य या अभेद दिव्वाई देता है उममे भारतीय काव्य-दृष्टि की उक्त मान्यता भी एक कारण प्रतीत होती है । हमारे आलकारिकों ने शब्द व अर्थ के स्तर पर वक्रता व अनिशय के रूप मे जिस अलौकिकता को वाव्यात्मक अभिव्यक्ति का सामान्य तत्त्व माना है हमारे नाटककारों ने प्राकृत जगत् व मानव जीवन के चित्रण मे अद्भुत रम के आधारभूत अतिप्राकृत तत्त्वों के रूप मे उसी का सौन्दर्यमय माक्षाकार करत हुए भारतीय काव्य की पूर्वोक्त दृष्टि का ही अनुगमन किया है ।

रमवादिया ने रम को एक अलौकिक आम्वाद माना है जो विस्मय का ही नामान्तर है । विश्वनाथ ने अपने वृद्ध पितामह नागयग के मत का उल्लेख किया है

- 1 वाच्यप्रकाश, 10 136 की वृत्ति
- 2 यथा यह उल्लेखनीय है कि धामदु जानदवधन, मम्मट आदि ने अतिशयोक्ति नामक अलकार विषय का नहीं अपितु भावतिक्रान्तगोचर उक्ति के रूप अनिशयोक्ति का ममी अलकार का मूल तत्त्व माना है । ८० ८१० रामचन्द्र द्विवेदी-वृत्त, अलकार मीमांसा, पृ० 312
- 3 वाच्यप्रकाश 287, व० ३०, 1 11-14
- 4 २० रम्यवृत्त अलकार मवम्ब, पृ० 223 (निशय मागर सस्वरण)
- 5 किंच वैचित्र्यमलकार इति य एवं कविप्रतिभासरम्भगोचरस्तनैव विचित्रता इति मैवानकारभूमि । (वाच्यप्रकाश, 9 85 की वृत्ति)
- 6 रम्य द्रि वक्रता अधिषेयस्य च वक्रता लाभातीर्णेत रूपगादस्थानमि यथेवामावतकारस्या त्वारमाव, भावतिक्रान्तैव अनिशय, तेनानिशयाक्ति सर्वात्कारमामात्रम शब्द-या० 3 36 पर लोचन, पृ० 467

जिनके अनुसार अद्भुत ही एकमात्र रस है जो सभी रसों में प्रागल्भ्य से विद्यमान रहता है। प्रत्येक रस में मृदुल का लोकोत्तर चमत्कार की प्रतीति होती है, चित्त-विस्तार रूप यह चमत्कार या विस्मय ही समस्त रसों का प्रागल्भ्य तत्त्व है, अन्तर्गता के मन में अद्भुत ही एकमात्र रस है।¹

उक्त विवेचन से स्पष्ट है कि अद्भुत रस केवल अतिप्राकृत तत्त्वा तक सीमित नहीं है, अपितु सभी प्रकार के अतिशायी, अमात्रागर्ग व आकस्मिक तन्त्र उसके आशय हो सकते हैं। किन्तु मस्कृत नाटकों में अद्भुत रस की योजना प्रायः अतिप्राकृतिक तन्त्रों के आचार पर ही की जाती है—विशेष रूप में महाकाव्या व पौराणिक कथाओं पर आधारीत नाटकों में।

भरत व अन्य आचार्यों ने हास्य, वीर और वीरभक्त रसों के विवेचन में किन्हीं अतिप्राकृत तत्त्व का उल्लेख नहीं किया। हास्य रस का ना अतिप्राकृत तन्त्रों के मान कोई विशेष सम्बन्ध प्रतीत नहीं होता, पर वीर व वीरभक्त रस कुछ स्थितियों में इन तत्त्वों में सम्बद्ध हो सकते हैं। मस्कृत नाटकों में अनेक स्थानों पर अद्भुत रस में परिपुष्ट वीर रस का चित्रण हुआ है। वीर का पोषक यह अद्भुत रस प्रायः अतिप्राकृत तत्त्वों के माध्यम से उन्मीलित होता है। इसी प्रकार वीरभक्त रस की निष्पत्ति में भी अतिप्राकृत तत्त्वों का योगदान महत्वपूर्ण है। भवभूति ने पालनीमात्र के इनगान दृश्य में भूत, प्रेत, पिशाच आदि अतिप्राकृत तत्त्वों के माध्यम से भूतार के दृग के रूप में अद्भुत, रौद्र भयानक व वीरभक्त आदि अनेक रसों की योजना की है।

ऊपर हमने मस्कृत नाटक के मन्दम में अतिप्राकृत तन्त्रों की नाट्यमात्रात्मिक प्राप्ति पर प्रकाश डाला। हम आगे देखेंगे कि मस्कृत के अनेक नाटककारों ने अपनी कृतियों में अतिप्राकृत तन्त्रों का प्रयोग करने समय नाट्यमात्रात्मिक निर्देशों का किन्हीं सीमा तक अनुसरण किया है। यह उल्लेखनीय है कि मस्कृत के उपलब्ध सभी नाटक नाट्यमात्रा के बाध के हैं, रहा तब कि अश्वघोष के नाटकों पर भी नाट्यमात्रा की किन्हीं पूर्व परम्परा का स्पष्ट प्रभाव है। यद्यपि वर्तमान नाट्यशास्त्र का रचना-काल तृतीय व चतुर्थ शताब्दी ई० माना गया है— पर उसका स्वरूप सम्भवतः ई० पू० शतक में अस्तित्व में आ चुका था।² इस प्रकार मस्कृत के सभी उपलब्ध नाटक

1 "न नाट्यचमत्कारः सर्वत्राऽप्यनुभूतः।

तत्त्वचमत्कारमात्रं व सर्वत्राऽप्यनुभूता रसः ॥

रत्नाम्नाद्भुतमेवाहृ कृती नाट्यदण्डा रसम् ॥

भा० ६० ३, पृ० ७९ पर उद्धृत

2 ६० श्री पी० वी० काणे हिन्दी ऑब्जर्वेशन्स पोर्टल, पृ० २१

3 श्री काणे व वर्तमान नाट्यशास्त्र के कतिपय अश्व-विशेषण पृष्ठ व मध्यम अध्यायों के पद-वर्णन अंशों का रचनाकाल २०० ई० पू० माना है। ६० वरी, पृ० १९

नाट्यशास्त्र के परवर्ती मित्र होते हैं। अतः यह स्वाभाविक ही है कि वे नाट्यशास्त्र के अन्यान्य निर्देशों के साथ अतिप्राकृत तत्त्व सम्बन्धी उसके विज्ञानों का भी अनुगमन करें। नाट्यशास्त्र के बाद इस विषय पर दूसरा सत्रमे महत्त्वपूर्ण ग्रन्थ दशरूप (१०वीं शताब्दी ई०) लिखा गया।^१ इसमें नाट्यशास्त्र के विषयों को सीमित कर केवल वस्तु, नेता, रस तथा रूपक-भेदों का संक्षिप्त निरूपण किया गया है। परवर्ती काल के नाट्यशास्त्रीय ग्रन्थ अधिकतर भरत के नाट्यशास्त्र व धनञ्जय के दशरूप पर ही आधारित हैं। इन ग्रन्थों में रामचन्द्र गुणचन्द्र का नाट्यदण्ड (१२वीं शताब्दी ई०), नागार्जुन की नाटकक्षणावली (१३वीं शताब्दी ई०), शारदातनय का नावप्रकाशन (१६वीं शताब्दी ई०), विश्वनाथ का साहित्यदण्ड (१४वीं शताब्दी ई०) शिवाभूपाल का रसाणवसुधारर (१४वीं शताब्दी ई०) विद्यानाथ का प्रतापद्वयशोभन (१४वीं शताब्दी ई०) आदि उल्लेखनीय हैं। संस्कृत नाटककार नाट्यशास्त्र की इस समृद्ध परंपरा से तो प्रभावित हुए ही हैं, स्वयं नाटक-साहित्य की परंपरा का भी उन पर गहरा प्रभाव पड़ा है। प्रतिभासम्पन्न नाटककारों ने शास्त्र व प्रयोग दोनों में बहुत कुछ ग्रहण करते हुए भी अपनी मौलिक मेधा से नाट्यसाहित्य को समृद्ध बनाने में अपूर्व योग दिया है। यह उचित ही है कि अतिप्राकृत तत्त्वों के प्रयोग में व शास्त्र के ही पदचिह्नों पर नहीं चले, अपितु उन्होंने अपनी सर्जनात्मक प्रतिभा द्वारा अतिप्राकृत तत्त्वों के नये-नये रूपों का भी आविष्कार किया। किन्तु अल्प प्रतिभावाले व रुढ़िवादी नाटककारों ने या तो शास्त्र का ही अनुसरण किया या अपने पूर्ववर्ती नाटकों की परंपरा का ग्रन्थ अनुकरण।

हमारा उद्देश्य संस्कृत नाटकों में प्रयुक्त अतिप्राकृत तत्त्वों का एकान्त नाट्यशास्त्रीय दृष्टि से अध्ययन करना नहीं है। हमारी यह भी मान्यता है कि केवल नाट्यशास्त्र की पृष्ठभूमि में इन तत्त्वों के स्वरूप, ज्ञान एवं प्रयोग के कलात्मक उद्देश्यों का पूर्ण तरह नहीं समझा जा सकता। नाट्यशास्त्र की पृष्ठभूमि इन तत्त्वों के अध्ययन का एक गंभीर प्रस्ताव करती है। हमें अपने अध्ययन में जहां भी उचित प्रतीत हुआ है इन पक्षों की भी चर्चा की है।

१ अभिनवगुप्त ने नाट्यशास्त्र पर 'अभिनवभारती' नामक व्याख्या तथा धनञ्जय के अनुसंधान पर 'दशरूप' नाम की वृत्ति लिखी। नाट्यशास्त्र व दशरूप का हमारा वर्तमान ज्ञान बहुत कुछ इसी ग्रन्थ पर आधारित है।

अश्वघोष और भास के नाटको में अतिप्राकृत तत्त्व

संस्कृत नाटक की सबसे पुरानी उपलब्ध कृतियाँ अश्वघोष व भास के नाटक हैं। इसमें सन्देह नहीं कि इनके पूर्व भी नाटक की एक समृद्ध परम्परा रही होगी,¹ किन्तु परवर्ती काल की अपेक्षाकृत विकसित व श्रेष्ठतर कृतियाँ ने उन प्रारम्भिक नाटकों की सर्वज्ञा भुला दिया। अतः हम अपने प्रस्तुत अध्ययन की अश्वघोष व भास के नाटकों में आरम्भ कर रहे हैं।

अश्वघोष के नाटक

सन् १९११ में एच. लूडस का² ग्रन्थ एशिया में तुफान नामक स्थान में कुछ नाट्यपत्रीय पात्रुनिर्णयों के 'बटिन' अवशेष प्राप्त हुए जिनमें बौद्ध महाकवि अश्वघोष (प्रथम शताब्दी ई०) के एक नाटक का भी कुछ अंश समितित था। सीमाश्रय से उपलब्ध अश्व नाटक का अंतिम भाग था जिसमें पृष्पिका के अन्तर्गत नाटक का नाम 'शारिपुत्र-प्रवर्णन' या 'शारिपुत्रोपनिषद्प्रवर्णन' दिया हुआ है तथा उसके प्रयोग के रूप में सुवर्णाश्री के पुनः सातवक अश्वघोष का नाम उल्लेख किया गया है। इसमें बुद्ध-चरित का एक श्लोक भी मिला है जिससे इसके अश्वघोषकृत होने के विषय में शङ्का-

1. महाभाष्य में उल्लिखित कमवय व 'वर्तित' प्रत्यय के विषय में हम पहले बता चुके हैं। शारि-
धाम व सीमाश्रय व बविवृत्ता का प्रसिद्ध नाटककारों के रूप में सादर उल्लेख किया है।
समाधान महाभारत व हरिवंश पुराण में नाटक के अन्तिम का महान् दत्ते दत्ते अनेक नाम
प्राप्त हुए हैं यद्यपि काल की दृष्टि में उनका मुख्य विश्वासीय है। अष्टाध्यायी में उल्लिखित
गिताली व कृष्ण के नटमूला का अनेक विद्वानों ने नटा की शिक्षा के लिए निमित्त ग्रन्थ
माना है। 'वर्तित' किम्बर व 'वर्तित' अनेक बौद्ध ग्रन्थों में अनेक उल्लेख पाये हैं
जिसे स्वयं भगवान् बुद्ध के समय में नाटक के अन्तिम की बात कही गयी है। दे० कीय
संस्कृत भाषा पृ० 43

2. दे० बिट्टरिन्स डिप्टी जॉन् दट्टियन रिट्टेचर खट 3, भाग 1, पृ० 198 कीय संस्कृत
भाषा पृ० 80

सहा सन्देह भी दूर हो जाता है ।^१ लूटम को दम नाटक की पात्रलिपि के माध ही दो अन्य नाटकों के भी सङ्गित अंश प्राप्त हुए, किन्तु उनमें नाटक व रचयिता के नाम का उल्लेख नहीं मिलता । फिर भी अश्वघोष के नाटक के साथ पाये जाने तथा भाषा, शैली आदि की दृष्टि से उनके ही सदृश होने के कारण ये दोनों भी माधारण अश्वघोष के नाटक मान गये हैं, यद्यपि इस विषय में पूर्ण निश्चय के माध कुछ नहीं कहा जा सकता ।

जमा कि नाम में ही स्पष्ट है 'शारिपुत्रप्रकरण' शास्त्रीय दृष्टि से एक प्रकरण है । इसमें शारिपुत्र व मौद्गल्यायन के बौद्ध धर्म में दीक्षित होने की कथा नौ छंदा में प्रस्तुत की गई थी, पर यह इतने खड्डित रूप में प्राप्त हुआ है कि उसमें कथा का स्वरूप स्पष्ट नहीं होता । फिर भी जितना मा अंश मिला है वह सस्कृत नाटक के इतिहास की दृष्टि से अपरिमेय महत्त्व रखता है । इसके पर्यालोचन में विहित होता है कि द० प्रथम शताब्दी में जो कि अश्वघोष का स्थितिकाल है, सस्कृत नाटक का शास्त्रीय स्वरूप को उपलब्ध कर चुका था जो परवर्ती नाटक साहित्य में हमें एक रुढिबद्ध रूप में दिवायी देता है । रूपक के प्रकरण—जैसे जटिल व विवसित प्रकार का अस्तित्व, कथावस्तु का अंको में विभाजन, विदूषक—जैसे पात्र की योजना, सस्कृत व प्राकृत दोनों का महप्रयोग आदि तथ्य इस बात के निश्चित प्रमाण हैं कि अश्वघोष के काल में सस्कृत नाटक स्वयं को शास्त्रीय अर्थादाओं में सगभग पूरी तरह बाध चुका था । इस दृष्टि से अश्वघोष की यह कृति सस्कृत नाटक साहित्य की कोई प्रारम्भिक कृति नहीं है, अपितु उनके विकास की अग्रिम अवस्था की प्रतिनिधि है । हम अनुमान कर सकते हैं कि बौद्ध अश्वघोष ने धर्म-प्रचार की बुद्धि में सस्कृत भाषा व नाटक के माध्यम का उपयोग उनकी समृद्ध परम्परा व लोकप्रियता के आधार पर ही किया होगा ।

'शारिपुत्रप्रकरण' का जो अंश उपलब्ध हुआ है वह हमें उसकी कथावस्तु व पात्रों के बारे में अप्रतिन सूचना देन में असमर्थ है । अतः उममें अनिप्राकृत तत्त्वों का कितना प्रयोग हुआ था यह कहना कठिन है । फिर भी यह निश्चित है कि उममें बुद्ध के व्यक्तित्व का अलौकिक रूप में उपस्थित किया गया था । उपलब्ध अंश में आए एक प्रसंग में बताया गया है कि शारिपुत्र व मौद्गल्यायन जब बुद्ध के पास आये, तब बुद्ध ने उनके विषय में यह भविष्यवाणी की कि मेरे शिष्यों में तुम दोनों सर्वोच्च ज्ञान एवं मायिक शक्ति प्राप्त करोगे ।^२ इसमें सूचित होता है कि इस नाटक में अनक अनिप्राकृत तत्त्वों का समावेश रहा होगा ।

१ कीय वही पृ० ८१

२ द० वही पृ० ८१-८२

दूसरा नाटक एक प्रतीकात्मक नाटक प्रतीत होना है जिसमें बुद्धि, धृति व कीर्ति आदि मनोवृत्त्यात्मक पात्रों की योजना की गई है। साथ ही प्रभामाल में युक्त भगवान् बुद्ध भी इसके एक पात्र हैं। इस प्रकार इसमें प्रतीकात्मक व वास्तविक दोनों प्रकार के पात्रों का समावेश है और इस दृष्टि में इसकी तुलना कवि कणापुर के 'चैतन्यचन्द्रोदय' से की गयी है।¹

इस नाटक का जो खंडित अंश उपलब्ध हुआ है उसमें बुद्ध के व्यक्तित्व का अतिप्राकृत धरातल पर प्रतिष्ठित किया गया है। कीर्ति व बुद्धि के एक संवाद में बुद्ध का एक—'आलोक-पुरुष' के रूप में उल्लेख हुआ है। कीर्ति बुद्ध से पूछती है कि "बुद्ध इस समय कहा निवास कर रहे हैं?" इसके उत्तर में बुद्ध कहती है—'क्योंकि बुद्ध में अमीम अनीकिक शक्ति है, प्रश्न यह होना चाहिए कि वे कहा नहीं रहते वे पक्षिवन् आकाश में विचरण करने हैं जलवन् भूमि में समा जाते हैं अनेक रूप ग्रहण करते हैं, आकाश से जनघागाओं की वृष्टि कराने हैं और साध्य दीप्ति में मेघवन् सुशोभित होने हैं।² बुद्धि के ये शब्द भगवान् बुद्ध के लोकालय व्यक्तित्व की सूचना देते हैं जिनके मूल में नाटककार की उक्त धार्मिक भावना निहित है।

यह नाटक एक अन्य दृष्टि में भी महत्वपूर्ण है। यह ऐसा सर्वप्रथम नाटक है जिसमें प्रतीक पात्रों की योजना की गई है। इस दृष्टि से यह प्रतीकात्मक नाटका की उस परम्परा का अग्रणी कहा जा सकता है जिसमें अनेक जनाब्धिया बाद प्रबोध-चन्द्रोदय' आदि नाटकों का निर्माण किया गया। इसी अध्याय में हम बतायेंगे कि भास ने भी अपने 'बालचरित' में कुछ प्रतीक पात्रों की योजना की है। संभव है, इस विषय में अश्वघोष का उदाहरण उनके सामने रहा हो।

तीसरा नाटक सम्भवतः एक प्रकरण है³ जिसमें विदूषक रामुदगध, वेश्या मागधवती, नायक (सम्भवतः मोमदत्त नामक), दुष्ट तथा घनजय (जो 'भट्टिबालक' कहा गया है) आदि पात्रों की योजना की गई है। धार्मिक उपदेश के लिए रचिन होने पर भी इसमें संतक न हास्य रस की सुष्ठु योजना की है।⁴ इसमें विदूषक परवर्ती नाटका के समान सुस्वादु भोजन के प्रेमी के रूप में अंकित है। पूर्वोक्त दोनों नाटकों की तरह यह भी इतन खंडित रूप में मिला है कि इसकी प्रतिपाद्य वस्तु के बारे में कोई निश्चित धारणा नहीं बनाई जा सकती। अतः यह कहना कठिन है कि

1 कीर्ति वहीं, पृ० ६४

2 ५० विटरनिन हिस्ट्री ऑफ इंडियन लिटरेचर, खंड ३ भाग १ पृ० १९५

3 दे० डा० बी० रायचनहट 'दि माग्न प्ले इन मधुन' पृ० ६

4 कीर्ति पूर्वोक्त ग्रंथ, पृ० ५४

उनमें अनिप्राकृतिक पद्यों का प्रयोग हुआ था या नहीं और हुआ था तो कितना और कौनसा ?

भास के नाटक

एक प्राचीन व प्रख्यात नाटककार के रूप में मम्बूत साहित्य में भास की चर्चा बहुत पुरानी है^१ पर आधुनिककाल में उनकी कृतियों में हमारा पूर्वप्रथम परिचय वनमान शर्मा के प्रारम्भ में ही हो सका। मन् १९०६ में श्री गणपति शास्त्री को बैरुत में भास के तेरह नाटकों की हस्तलिखित प्रतिया प्राप्त हुई जिन्हें उन्होंने 'त्रिवेन्द्रम मम्बूत ग्रन्थमाला' में प्रकाशित कराया। इनके प्रकाशन के साथ ही इनके कृतृत्व, प्रामाणिकता व रचनाकाल के विषय में एक तीव्र विवाद उठ खड़ा हुआ जिसमें अनेक देशी विदेशी विद्वानों ने मोत्साह भाग लिया। कुछ ने उन्हें प्राचीन व प्रामाणिक मानते हुए कालिदास के पूर्ववर्ती भास की मूल कृतियों के रूप में स्वीकार लिया। कुछ अन्य विद्वानों ने इस दृष्टिकोण का खटन कर इनकी प्रामाणिकता पर एक बड़ा सा प्रश्नचिह्न अंकित कर दिया। इन दोनों मतों के मध्य एक तृतीय मत यह प्रस्तुत किया गया कि ये नाटक भास के मूल नाटक नहीं अपितु रामचंद्र व अभिनय की दृष्टि से किये गये उनके सक्षिप्त सम्स्करण हैं।^२ कुछ विद्वानों ने प्रतियोग-धरायण व स्वप्नवामवदत्त के अतिरिक्त और नाटकों के भासकृत होने में संदेह व्यक्त किया।^३ भास-सम्बन्धी यह विवाद यहाँ तक चलता रहा, फिर भी मूल समस्या जहाँ की तहाँ रही है। हमारे प्रस्तुत अध्ययन का कृतृत्व की समस्या में कोई साक्षात् सम्बन्ध न हान में हम इस विवाद के विस्तार में जाना अपेक्षित नहीं है, फिर भी यह स्पष्टीकरण आवश्यक है कि हमन सामान्यतः भास्य दृष्टिकोण के अनुसार इन नाटकों को भास-प्रणीत ही स्वीकार लिया है। भास-सम्बन्धी सम्पूर्ण विवाद की एक रोचक बात यह है कि इसके पक्ष या विपक्ष में जितने भी तर्क दिये गये उनमें से कोई भी ऐसा नहीं है जिसका उत्ति ही प्रबल विरोधी तर्क द्वारा उत्तर न दिया गया हो।^४

१ वाणिशम न भासविक्रान्तिमित्र की प्रस्तावना में एक प्रख्यात नाटककार के रूप में भास का औचित्य और कविपुत्रा से साथ उल्लेख किया है। वाणभट्ट ने हर्षचरित (प्रस्तावना, १५) में भास के नाटकों की कुछ विशेषताओं का उल्लेख करते हुए उनकी देवकुला से उपमा ली है। वात्सकिराज ने गउड्यहा (म० ४००) में भास को 'नननयिन उपाधि से विभूषित किया है। शत्रुसेन के एक काल में भासनाटकचर की जमिपरीक्षा व उसमें स्तनवामवदत्त का भण्डता का उल्लेख हुआ है।

२ ड० श्री त्रेष्वर द्वारा नशानि 'भासनाटकचर' पृ० ९-१०

३ २० कुचयकर रेमाग्रियन एजीएन भाग २, एनवेर, पृ० १७०

४ वही, पृ० १७०

ऐसी अनिश्चय की स्थिति में इन नाटकों के साहित्यिक अध्येता के लिए इसके सिवा कोई चारा नहीं कि वह कर्तृत्व व प्रामाणिकता के प्रश्नों में तटस्थ होकर इनके साहित्यिक अध्ययन में प्रवृत्त हो। हमने यही दृष्टिकारण अपना कर इन नाटकों का अनिप्राकृत तत्त्वों की दृष्टि से अध्ययन किया है।

इन नाटकों के रचनाकाल का प्रश्न भी अनिर्णीत है जो विभिन्न विद्वानों द्वारा ई पू पंचम शती में लेकर ११वीं शती ई० के बीच इंग्र-उधर खींचा जाता रहा है।^१ भास के स्थितिकाल का प्रश्न शान्तिदाम के स्थितिकाल में जुटा है जो स्वयं विवादग्रस्त है। अतः इस विषय में भी हमने बहुमान्य मत का ही अनुसरण किया है जिसके अनुसार कालिदास चतुर्थ शती ई० के अन्तिम भाग में तथा भास उनसे कम से कम सौ या पचास वर्ष पूर्व लगभग तृतीय या चतुर्थ शती ई० में हुए।^२ इस प्रकार भास अश्वघोष (प्रथम शती ई०) के परवर्ती हैं जिसकी प्राकृत में भास के नाटकों की प्राकृत परकामीनी मानी गयी है।^३

भास के तरह नाटकों को विषयवस्तु व कथा-खानों के आधार पर निम्न वर्गों में विभाजित किया जा सकता है—

- (क) रामायणमूलक नाटक - (१) प्रतिमा (२) अभिषेक
- (ख) महाभारतमूलक नाटक - (३) मत्स्यमन्वायोग (४) पचरान
- (५) दूनवाक्य (६) दूनघटोत्कच
- (७) कणभार, ग्रीर (८) ऊर्मग
- (ग) कृष्णमूलक नाटक - (९) दानवचरित
- (घ) लोककथामूलक नाटक - (१०) प्रतिज्ञायौगन्धरायण (११) स्वप्न-वामदेव (१२) अविमारक, और (१३) चारदत्त

इन वर्गीकरण में विदित होता है कि भास ने अपने नाटकों के इतिवृत्त रामायण, महाभारत, पुराण व लोककथाओं से लिए हैं। उनके समय में अवतारवाद की धारणा पर्याप्त दृढ़ हो चुकी थी, यह इसी में सिद्ध है कि उन्होंने कतिपय नाटकों^४ के मगन-शत्रुओं में नमिह, वामन व वराह आदि अवतारों या विष्णु का स्तवन किया

१ यही, पृ० १४३-१४४ द तथा दामाजुन हिस्ट्री ऑफ़ सस्कृत लिटरेचर पृ० १०६

२ कीय सस्कृत ड्रामा पृ० ९३ विटरनिन हिस्ट्री ऑफ़ इन्डियन लिटरेचर खण्ड ३ भाग १ पृ० २०५

३ द० कीय सस्कृत ड्रामा पृ० ९४ विटरनिन हिस्ट्री ऑफ़ इन्डियन लिटरेचर, खण्ड ३, भाग १, पृ० २०५

४ अविमारक प्रतिमा अभिषेक, मत्स्यमन्वायोग दूनवाक्य, कणभार, ऊर्मग तथा दानवचरित

है तथा अभिषेक में राम की एव वाचस्पति व दूतवाक्य में कृष्ण की विष्णु के अवतार के रूप में अविति किया है। इन नाटकों में प्रयुक्त अधिकांश अतिप्राकृत तत्त्व राम व कृष्ण के ईश्वरत्व की मिथि के अंग हैं। उनमें नाटककार की उत्कट धार्मिक भावना व्यक्त हुई है। लोककथाओं पर आधारित नाटकों में ये अविमारक में अतिप्राकृत तत्वों का अधिक प्रयोग हुआ है, उनमें इन कथाओं से अनेक अतिप्राकृत अभिप्राय लिये गये हैं। प्रतिज्ञायोग्यरायण, स्वप्नवामदेव व चारुदेव में राम की दृष्टि मानव-चरित्र पर अधिक केन्द्रित रही है अतः उनमें इन तत्वों का लगभग अभाव है।

(क) रामायणमूलक नाटक

भाम ने राम कथा के आधार पर दो नाटकों का प्रणयन किया—प्रतिमा और अभिषेक। महाभारतमूलक नाटकों में ये स्वल्प और आकार दोनों दृष्टियों में भिन्न हैं। महाभारत की कथा पर आधारित नाटक जहा रूपक के व्यायोग, उत्पृष्ट-काव्य, समवकार आदि अनेक भेदों के उदाहरण हैं, वही अभिषेक और प्रतिमा दोनों रूपक के प्रधान भेद 'नाटक' के निदर्शन हैं। अभिषेक छह अंकों का नाटक है और प्रतिमा सात अंकों का किन्तु महाभारतमूलक नाटकों में पंचरात्र को छोड़कर शेष सभी एकाकी हैं। पंचरात्र तीन अंका का है और समवकार माना गया है।¹

प्रतिमा और अभिषेक में मिलाकर रामायण की लगभग पूरी कथा प्रस्तुत कर दी गयी है। इन नाटकों के वस्तु-विधान में लेखक ने प्रायः रामायण का अनुगमन किया है। अभिषेक के विषय में यह बात विशेष रूप में सत्य है। 'प्रतिमा' में नाटककार ने मूलकथा के अनेक प्रसंगों को परिवर्तित किया है या मर्यादा नहीं बल्ल्पनाया का समावेश किया है। चरित्र-चित्रण और भाव-व्यञ्जना की दृष्टि में भी इसमें भाम ने कुछ मौलिक प्रयोग किये हैं। प्रायः सभी विद्वानों की सम्मति में अभिषेक की तुलना में प्रतिमा श्रेष्ठतर कृति है।² प्रतिमा में मुख्यतः राम कथा का पूर्वभाग प्रस्तुत किया गया है और अभिषेक में उत्तर भाग। अभिषेक का आरम्भ सुग्रीव के राज्याभिषेक में हुआ है और अतः राम के राज्याभिषेक के साथ। प्रतिमा का आरम्भ राम के अमरपत्नी यौवराज्याभिषेक की घटना में और अतः बाद में वर्षों के वनवास के अनन्तर उनके राज्याभिषेक के प्रसंग के साथ होता है। इस प्रकार दोनों नाटकों के आरम्भ और मध्य भिन्न हैं, पर उपसंहार का किन्तु समान है। बीच के अनुसार अभिषेक रामायण के तीन काण्डों (किष्किण्डी, मुन्दर और युद्ध) का नीरम-सा संक्षेप है और प्रतिमा भी तत्त्वतः उससे उत्कृष्टतर नहीं है।³ उनके मन में भाम

1 पृ० १० पुमानकर भाग ए स्टडी, पृ० 213

2 सुन्दर व मरुप त्रिवन्ध्र पत्र, भाग 2, पृ० 144

3 निम्नरुप हाथ, पृ० 105

रामायण की कथा से इतने अभिभूत हैं कि इन नाटको में उनकी उद्भावना शक्ति जवाब दे गयी है।¹ जो भी परिवर्तन किये गये हैं वे नगण्य और महत्वहीन हैं।² किन्तु कीथ का यह मन, कम से कम प्रतिभा नाटक के विषय में, निष्पक्ष प्रतीत नहीं होता। श्री पुसालकर ने प्रतिभा की वस्तु-योजना में भास की मौलिक व महत्वपूर्ण देन का विवेचन किया है।³ श्री अथर⁴ और श्री उपाध्याय⁵ के मन में प्रतिभा भास के सर्वश्रेष्ठ नायको में से एक है। सरूप ने भी प्रतिभा को अनेक दृष्टियाँ से अभिप्रेत में उत्कृष्टतर माना है।⁶ अतः कीथ का दोनों नाटको को एक ही पामग में रखने का प्रयत्न उचित प्रतीत नहीं होता।

प्रतिभा

हममें राम के यौवराज्याभिषेक की तैयारी तथा कैकेयी द्वारा उसमें विघ्न डालने की घटना में लेकर रावणवध व राम के राज्याभिषेक तक की रामायण की कथा मान अंको में प्रस्तुत की गयी है। कथा के प्रस्तुतीकरण में पर्याप्त नवीनता है। कुछ प्रसंग बदल दिये गये हैं और कुछ नूतन प्रसंगों की योजना की गयी है। प्रथम अंक में बल्लल-सम्बन्धी प्रसंग भास की नयी कल्पना है। तृतीय अंक में भगत द्वारा प्रतिभागृह में दशरथ की प्रतिभा का दहन और उसके माध्यम में अयोध्या में घटित वृत्तान्त का ज्ञान भास की नूतन उद्भावना है। नाटक का नामकरण इसी प्रसंग पर आधारित है। पंचम अंक में सीताहरण की घटना का भास ने नये रूप में प्रस्तुत किया है। छठे अंक में दो नयी कल्पनाएँ की गयी हैं। सुमन्त्र जनस्थान की यात्रा से लौटकर रावण द्वारा सीता के हरण का दुःखद समाचार सुनाता है। कैकेयी भगत द्वारा पुनः उपाश्रम दिये जाने पर यह रहस्योद्घाटन करती है कि राजा दशरथ को किसी मुनि का शाप था। उस शाप की मृत्यु करने के लिए ही उसने भरत को राज्य और राम को वनवास देने की याचना की थी। इसी अंक में भरत सीता की मुक्ति के लिए अपनी सेना को सका भेजने का निश्चय करते हैं। सप्तम अंक में जनस्थान में माताओं, भाइयों व प्रजाजनों की उपस्थिति में राम का राज्याभिषेक सम्पन्न होता है। अनन्तर वे पुष्पक विमान में बैठकर अयोध्या लौटते हैं।

1 दि मन्त्रित द्रामा, पृ० 101

2 वही, पृ० 105

3 भास-ए स्टडी, पृ० 255-257

4 ए० एम० पी० अथर भास, पृ० 153

5 श्री वन्देव उपाध्याय द्वारा सम्पादित 'भागनाटकचर' भाग 1, पृ० 93

6 त्रिवेदम प्लेज, भाग 2, पृ० 144

कथावस्तु के अतिरिक्त चरित्र चित्रण में भी भास ने नूतन प्रयोग किये हैं। यो तो नाटक के सभी प्रधान चरित्र हृदयग्राही हैं, गर भरत और कंकेशी के चरित्र निरूपण में भास ने नया दृष्टिकोण अपनाया है। कंकेशी के पारम्परिक चरित्र का उन्नयन किया गया है। भरत, सीता और राम के चरित्र भी रामायण की अपेक्षा अधिक उदात्त और परिष्कृत हैं। भाव-ध्वजना की दृष्टि से भी यह नाटक पर्याप्त मौलिकता लिये हुए है। श्री पिशोराजी ने इसके द्वितीय अंक को ममस्त सस्कृत-साहित्य में 'एकमात्र विशुद्ध दुस्मान्त-चित्र' कहा है।¹ वेल्स ने इसे अभिप्रेत के विपरीत एक अनिश्चय भवेदनात्मक व सुगठित काव्य-नाटक माना है।²

कथावस्तु में अतिप्राकृत तत्त्व

यह नाटक मुख्यतः रामकथा के पूर्वभाग पर आधारित है, अतः अभिप्रेत की तुलना में इसमें अतिप्राकृत तत्त्व स्पष्ट हैं। इसमें कथा का केन्द्रीय स्थान अयोध्या में दशरथ के राजपरिवार की दुःखद घटनाएँ हैं। उसी केन्द्र के चारों ओर कथा का वृत्त गींचा गया है। नाटक की दृश्य कथावस्तु अयोध्या, उसके समीप में स्थित प्रतिमागृह तथा जनस्थान इन तीन स्थानों तक सीमित है। राम और मुग्रीव की मैत्री, बाली का वध, राम व रावण का युद्ध, सीता का उद्धार आदि प्रसंग केवल सूचित किये गये हैं, अतः वे गौण हैं। रामायण में भी रामकथा का पूर्वभाग अतिप्राकृत तत्त्वों से प्रायः मुक्त है वह मानव के लौकिक जीवन का ही एक अध्याय प्रतीत होता है। फिर भास ने उसे और भी अधिक लौकिक व मानवीय बनाने का प्रयास किया है, अतः प्रतिमा में अतिप्राकृत तत्त्वों की योजना काफी सीमित है। कवि की दृष्टि मुख्यतः मानवचरित्र और उसके अन्न सौन्दर्य के उद्घाटन पर केन्द्रित रही है, तथापि कुछ महत्त्वपूर्ण अनिप्राकृत तत्त्व विशिष्ट नाटकीय उद्देश्यों से नियोजित किये गये हैं, जिनका विवरण आगे दिया जा रहा है।

पूर्वजों का दशन द्वितीय अंक के अन्त में राजा दशरथ को मृत्यु के समय विलीप, रघु व अजय तीन मृत पूर्वज दिखायी देते हैं। राजा सोचता है कि ये पित्रु-पण राम के वनवास में दग्ध हुए मेरे हृदय को आश्वस्त करने आये हैं। वह आचमन के लिए जन मगना है। आचमन करने पर उसे उक्त पूर्वज सुस्पष्ट दृष्टिगत होने हैं। वह जान जाता है कि मेरा इन पित्रु के साथ रहने का समय आ गया है, मैं मुझे लेने के लिए ही आये हैं। वह राम, सीता व लक्ष्मण तीनों का स्मरण कर

1 ए० डी० पुतालकर-वृत्त भाग-ए स्टडी, पृ० 262 पर उद्धृत।

2 हेनरी वेल्स रिक्तामिकल डामा ऑव इंडिया, पृ० 26

कहता है कि मैं पितरों के पास जा रहा हूँ। अनन्तर वह है पितृगण^१ में आ रहा हूँ यह कहता हुआ मूर्च्छित हो जाता है।^२

भाम ने अभिषेक^३ और 'ऊरुभग'^४ में भी क्रमशः बाली और दुर्योधन की मृत्यु के समय इन प्रकार की कल्पना प्रस्तुत की है। भाम के समय में सामान्य जना में यह विश्वास प्रचलित था कि मृत्यु के समय व्यक्ति को 'कुछ' दिखायी देता है। अविमारक ने भाम ने इस विश्वास का उल्लेख किया है।^५ यह 'कुछ' सम्भूत अत्रिमाण व्यक्ति की पारलौकिक तत्ति का सूचक माना जाता था। ऊरुभग व अभिषेक में बाली को मरने समय दिव्य विमान, अप्सराएँ व गंगा आदि नदियाँ दिखायी देती हैं, पर प्रतिमा में दशरथ को केवल तीन पूर्वज ही दृष्टिगत हुए हैं। दशरथ का यह 'दर्शन' मृत्युकालीन दृष्टिदोष या मानसिक भ्रम भी हो सकता है, पर नाटककार ने इसका दशरथ के एक यथाव अनुभव के रूप में ही चित्रण किया है। अतः इस प्रमा को हम अतिप्राकृत ही कहेंगे। सम्भवतः नाटककार ने इसे माकेतिक या प्रतीकात्मक रूप में निबद्ध किया है। इसके द्वारा यह सूचित किया गया है कि दशरथ की मृत्यु सन्निकट है तथा वह अपने मृत पूर्वजों में सम्मिलित होने के लिए जा रहा है। माघ ही कुशल नाटककार ने इस कल्पना द्वारा तृतीय अंक के प्रतिमागूह के प्रसंग का भी पूरा संकट दे दिया है। दशरथ को मृत्यु के समय जो पूर्वज दिखाई देते हैं प्रतिमागूह में उन्हीं की प्रतिमाओं में दशरथ की प्रतिमा सम्मिलित की गई है।

काचनपाशव मृग राक्षसी माया पंचम अंक में रावण एक परिव्राजक का रूप धारण कर जनस्थान में राम के आश्रम में आता है। राम उस समय अपने पिता के श्राद्ध के विषय में चिन्तित हैं जो अगले दिन किया जाना है। परिव्राजक बना हुआ रावण स्वयं को अन्यान्य शास्त्रों के साथ श्राद्धकल्प का भी विशेषज्ञ बताता है। राम उससे पूछते हैं कि पितर लोग किस बलि में सबसे अधिक प्रसन्न होने हैं। रावण अग्न्यस्तुमा के अतिरिक्त हिमालय में रहने वाले किन्तु मनुष्यों के लिए अदृश्य काचनपाशव नामक मृग की बलि को सर्वश्रेष्ठ बताता है। उसी समय रावण की माया में राम को दिशाओं में ब्रिजनी की-सी चमक दिखाई देती है। रावण कहता है कि यही वह काचनपाशव मृग है, हिमायन ने स्वयं इसे आपके पास भेज कर

१ भाम नाटक चर, पृ० २७१ (ऑरियंटल बुक एजेंसी पूना, १९६२)

२ प्रथम अंक, वही, पृ० ३२८-२९

३ वही, पृ० ५०९

४ आ अलङ्कारे मनुष्या किमपि पश्यन्ति। वही, पृ० १५३

आपको सम्मान दिया है।^१ राम सोचते हैं कि मेरे पिता के भाग्य से ही स्वर्ण मृग स्वतः गढ़ा आया है। वे सीता को परिव्राजक की सेवा-शुश्रूषा का आदेश देकर मृग को मारने के लिए चले जाते हैं। लक्ष्मण भी उस समय किसी कार्य से आश्रम के बाहर गये हुए हैं। रावण माया द्वारा अपना राक्षस रूप प्रकट कर भयभीत सीता को बलान् उठाकर आकाश में उड़ जाता है।^२

मायामृग की कल्पना रामायण में भी आयी है पर नाटककार ने यहाँ उस नवीन रूप में संयोजित किया है। रामायण के अनुसार मारीच नामक राक्षस सुनहले व रपहले पाश्र्ववाले मृग का रूप धारण कर सीता की दृष्टि आकृष्ट करता है।^३ सीता उसके अभ्रभुन रूप पर मुग्ध होकर उसे जीवित या मृत किसी भी रूप में पाने की इच्छा प्रकट करती है। लक्ष्मण चेतावनी देते हैं कि यह मृग राक्षसी माया है,^४ पर राम सीता की तीव्र इच्छा देखते हुए मृग को पकटने के लिए चल देते हैं। किन्तु नाटक में राम का उद्देश्य दूसरा ही है। वे अपने पिता के श्राद्ध में बलि अर्पित करने के लिए मृग को प्राप्ति करना चाहते हैं। इस नवीन उद्देश्य की कल्पना द्वारा नाटक-कार ने सीता व राम दोनों के चरित्र को परिमार्जित किया है। न यहाँ सीता मृग के लिए लालाचिन्ता है और न राम ही दयिता की इच्छापूर्ति के लिए मृग का पीछा कर रहे हैं।

अपरिहरणीय शाप पृष्ठ अंक में कैकेयी का निर्देश पाकर मुमत्त किसी मुनि द्वारा दशरथ को दिये गये शाप का वृत्तान्त सुनाता है। इस वृत्तान्त के अनुसार दशरथ न किसी मुनिकुमार का जब वह सरोवर में पानी भर रहा था, भ्रम से वनगज समझ कर शब्दबद्धी वाण में मार दिया था। तब उसके पिता नेत्रहीन मुनि ने दशरथ को शाप दिया था कि तुम भी मरोगे ही तरह पुत्रशोक से मरोगे।^५ कैकेयी भरत का मनभारी है कि मैंन शाप के निमित्त ही वत्स राम को वन में भेजने का अपराध किया, राज्य-लाभ से नहीं। मुनि का अपरिहरणीय शाप पुत्र के विप्रवास के बिना

- १ राम (विश्वे विलास्य) जय विष्णुतमस्यात इव दक्षयत् ।
रावण (प्रकाशम) कौतुह्यामान । इहस्थमेव भवन्त
पूत्रयति हिमवान् । एष काचनपाशव ।

भा० ना० च० पृ० २९८

- २ सीता मायामुपाश्रित्य रावणन तत्ता ह्ना । प्रणिमा, ॥ ११
३ सा त मग्नेभ्य मुयाणी वृष्टुमानि विचिन्वती ।
ह्यराजन्वर्गाम्ना पाश्वभ्यामुपशाशितम् ॥ अरण्यकाण्ड, ४२ १
४ मया ह्येवविप्रः रत्नविचित्रा नाम्नि राघव ।
जगत्या जग्नीनाथ मायया न सशय ॥ वही, ४२ ८
५ यराह भाम्बमप्यव पुत्रगताद् विपश्यमे ॥ वही, ६ १५

चरितार्थ नहीं हो सकता था ।^१ कैंकेयी भरत को यह भी बताती है कि मैं राम को चौदह दिन के लिए ही वन भेजना चाहती थी पर घबराहट में मेरे मुह में 'दिवस' की जगह 'वर्ष' शब्द निकल गया ।^२

अथ मुनि द्वारा दशरथ को शाप देने की दान रामायण में ली गयी है ।^३ पर नाटककार ने उसे कैंकेयी की वर्याचना में सम्बद्ध कर मूल कथा में महत्वपूर्ण परिवर्तन किया है । इस परिवर्तन का उद्देश्य स्पष्टतः कैंकेयी को निर्दोष मिद्ध कर उसके चरित्र का उत्थयन करना है । नाटककार का यह प्रयत्न सराहनीय है, पर वह स्वाभाविक और विश्वस्यजनक नहीं हो सका है । इस विषय में हमारी कुछ जिज्ञा-नाए अनुत्तरित रह जाती हैं । यदि मुनि का शाप अपरिहरणीय था तो वह स्वयं ही क्रियान्वित क्यों नहीं हुआ ? कैंकेयी का उसे सत्य बनाने की आवश्यकता क्यों हुई ? क्या इस प्रकार वह अपने पति की मृत्यु का कारण नहीं बनी ? यदि उसके मुह से घबराहट में 'चौदह दिवस' के स्थान पर 'चौदह वर्ष' निकल गया तो क्या वह अपने कथन में सशोधन नहीं कर सकती थी ? मच तो यह है कि नाटककार अपनी इस नूतन कल्पना को सुमगन रूप देने में असफल रहा है । सारा ही प्रसंग एक लीपापोती जैसा लगता है । यह तो ठीक है कि शाप अपरिहाय होना है, पर उसकी क्रियान्विति शापदाता की अपनी शक्ति पर निर्भर होती है, किसी अन्य के प्रमाण पर नहीं । रामायण में रामबनगमन की पृष्ठभूमि पूरी तरह लौकिक और मानवीय है, पर नाटककार ने उसे शाप से सम्बद्ध कर एक अनिमानवीय आधार दे दिया है । इससे कैंकेयी का चरित्र आधा तो बन गया पर वह रामायण के समान स्वाभाविक नहीं रहा ।

उक्त तत्त्वों के अतिरिक्त इस नाटक में रावण का सीता को लेकर आकाश में उत्पन्न,^४ वहां जटायु के साथ उसका युद्ध^५ तथा पुष्पक विमान द्वारा यात्रा^६

१ जात । एतन्निमित्तमपराधे मा निशिष्य पुत्रका राता वन प्रेषित न खडू राज्यमाभेत् ।

जपस्थिरलोपा महपिण्य पृत्रविश्रदान विना न धवति । भा० ना० च० पृ० ३०९

२ जात । चतुर्दश दिवसा इति वक्षतु कामरा पनाकुवहदयया चतुर्दश वर्षाणि मुमुक्षुम् ।

भा० ना० च० पृ० ३०९

३ अयोध्याकाण्ड, मां ६३

४ योऽहमुत्पतिना बाजस इत्य मूयरग्निभि । प्रनिमा ५ २०

५ हन्तुर्दन्तरिपे प्रवृत्त मुद्धम । भा० ना० च० पृ० ३०२

६ आ ज्ञातम् । सप्राप्त पुष्पक दिवि रावणस्य विमानम् ।

हृत्तमनसिद स्तुतमात्रमुपाप्स्यन्तीति । तत् सर्वैरगल्यन्तम् ।

आदि अनिप्राकृत प्रसंग भी आये हैं। ये प्रसंग रामायण पर आधारित हैं एवं नाटक के वस्तु-विकास में इनका कोई विशेष योगदान नहीं है।

अतिप्राकृत पात्र

प्रतिमा में राम का लक्ष्य मानव राम के चरित्र को अंकित करना है, न कि ईश्वरीय अवतार राम का। इस दृष्टि में प्रतिमा और अभिषेक में रात-दिन का अन्तर है। अभिषेक में राम को बार-बार विष्णु का अवतार बताया गया है तथा उनके ईश्वरीय रूप की स्तुति की गई है। दोनों नाटका में राम के व्यक्तित्व के इस अन्तर को देखते हुए कुछ विद्वानों ने इन दोनों की एकवर्तु कता में सम्येह व्यक्त किया है। हमारे मन में नाटककार के दृष्टिभेद, उद्देश्यभेद तथा नाटकीय वस्तु की भिन्नता के कारण दोनों नाटकों में राम का स्वरूप भिन्न रूपों में अंकित हुआ है। प्रतिमा में भी रावण के एक कथन में राम की ईश्वरता का संकेत दिया गया है।¹ इसमें स्पष्ट है कि नाटककार राम के ईश्वरीय रूप से परिचित होते हुए भी प्रस्तुत नाटक में उनके मानव रूप को ही प्रमुखता देना चाहता है।

रावण रामायण में कुछ भिन्न होने पर भी प्रतिमा के रावण का व्यक्तित्व पौराणिक कल्पनाओं में टला हुआ है। वह एक बचक, मायावी, दभी और अयाचारी व्यक्ति है। राक्षस होने के कारण वह रूप-परिवर्तन व माया-प्रदर्शन में कुशल है। उसमें आकाश में उड़ने की शक्ति है। वह दम्भपूर्वक कहता है कि मैं वही रावण हूँ जिसने युद्ध में देवों और दानवों को पराजित किया, इन्द्र को मार दिया, कुबेर को कैदा दिया, चन्द्रमा को खींच लिया तथा यमराज को कुचल दिया।²

दशरथ नाटक में दशरथ का चरित्र मुख्यतः मानवरूप में अंकित है पर उसके बारे में कुछ अनिप्राकृत बातों का भी उल्लेख किया गया है। ये उल्लेख पौराणिक कल्पनाओं पर आधारित हैं। प्रथम अंक में प्रतिहारी ने दशरथ को 'देवानुरमग्राम में अतिहृतरथ' बताया है।³ राम के कथनानुसार 'दशरथ' दानवों के साथ युद्ध में देवों की सहायता में अपनी सेना-महिम स्वयं जाया करते थे।⁴

अतिप्राकृत लोकविश्वास

प्रतिमा में कनिषय अनिप्राकृत लोकविश्वासों का भी चित्रण मिलता है।

1 बड़ा बलमही वीरमही मत्त्वमही जय ।

राम इत्यभररत्नं स्थाने व्याप्तविद जगत् ॥

वही, 5 14

2 वही, 6 17

3 आय, महाराजो देवानुरमग्रामेवप्रतिहृतरथो दशरथ आनापयति । भा0ना0 ३०, प० 250

4 प्रतिमा, 4 17

इनमें दैव-मन्त्रों विश्वास विशेष रूप से उल्लेखनीय हैं। राम के यौवराज्याभिषेक में कँकेयी द्वारा उत्पन्न विघ्न में 'दैव' की अदृश्य भूमिका मानी गयी है। राजप्रासाद से स्त्रियों व पुरुषों का तुमुल आर्तनाद सुनकर राम कहते हैं—“अवश्य ही दैव ने स्वयं को प्रभावशाली मानने हुए मूल पर आघात किया है।”¹ काचुकीय के कथनानुसार दशरथ जैसे महापुरुषों को आपत्तिग्रस्त देखकर यह विश्वास होता है कि विधि का विधान सर्वथा अनतिश्रमणीय है।² विधाता छोटे-बड़े का अन्तर नहीं करता, वह श्रेष्ठ पुरुषों पर भी अपना बल दिखाता है।³

रस और अतिप्राकृत तत्त्व

म० म० गरुडपति शास्त्री के मत में प्रणिमा का प्रधान रस धर्मवीर रस है किन्तु डा० पुमालकर, प्रो० प्रभु व श्री बलदेव उपाध्याय ने करण रस को इस का श्री रस माना है। द्वितीय अंक में जहाँ मृत्यु के समय दशरथ को अपने मृत पूर्वज दिखायी देते हैं, वहाँ विस्मयपरिपुष्ट करणरस की अभिव्यक्ति होती है। पंचम अंक में विद्युत्-संपात-सदृश काचनपाश्व मृग के दशन के स्थल में अद्भुत रस व्यक्त होता है। रावण द्वारा जहाँ अपना राक्षस रूप प्रकट किया गया है वहाँ भयानक रस है। भरत ने राक्षस आदि सत्त्वों के दशन को भयानक रस का विभाव माना है, यह हम पहले बता चुके हैं। जटायु और रावण का युद्ध अद्भुत-परिपुष्ट वीर रस का स्थल है। पष्ठ अंक में मुनि द्वारा दशरथ को दिये गये शाप तथा कँकेयी के रहस्योद्घाटन का प्रमा विस्मय भाव को परिपुष्ट करता है। इस प्रकार अतिप्राकृतिक तत्त्वों के प्रयोग-स्थानों में या तो अद्भुत रस की निष्पत्ति होती है। या विस्मय से पुष्ट अन्य रसों की।

अभिषेक

इन नाटक का नामकरण अतीव मार्थक है। इसमें दो अभिषेका की कथा समाविष्ट है—प्रथम अंक में सुग्रीव का और पष्ठ अंक में राम का। रामायण के किष्किंधा, सुन्दर व युद्ध कांडों की कथा इस नाटक की विषयवस्तु है। लेखक ने एक-दो साधारण परिवर्तनों के सिवा रामायण की मूल कथा का ही अनुगमन किया है। वस्तुतः उक्त कांडों की प्रमुख घटनाओं को संक्षिप्त कर नाटक का रूप दे दिया गया है। डा० पुमालकर का विचार है कि नाटककार न बहुत जल्दी में इसकी रचना की

1 प्रणिमा 111

2 भो। कष्टम्। ईदृग्विधा पुरुषविशेषा ईदृशीमापद

प्राप्नुवन्तीति विधिरतिश्रमणीय

भा० ना० च० 2 पृ० 268

3 प्रणिमा, 4 22

होगी जिसमे उसे नवीन प्रसंगों की उद्भावना के लिये समय नहीं मिला ।¹ हमने न वस्तु-योजना मे विशेष अभिनवत्व है और न चरित्र-चित्रण और भाव-व्यञ्जना मे । नाटककार ने कुछ परिवर्तन किये है, पर वस्तु को प्रभावशाली बनाने मे उनका योगदान नगण्य है । डा० दे के मत मे नाटक मे चित्रित घटनाओं मे उद्देश्यपरक अन्विति का अभाव है । इसकी कथावस्तु को यदि रामायण के सम्बन्धित कांडा या शुक्क मक्षेप न माने तो भी 'वह स्थितियों की माला' मान है, स्वाभाविक रूप मे विविध घटनाओं की शृंखला नहीं ।²

कथावस्तु मे अतिप्राकृत तत्त्व

प्रथम अंक मे वाली को मृत्यु के समय गंगा आदि नदिया, उर्वशी आदि अप्सराएँ तथा सौ हंसों मे चालित दिव्य विमान दिखायी देता है । वह वीरवाही विमान उसे लेने के लिए स्वर्ग से आया है । वह 'मे आ रहा हूँ' कहता हुआ स्वाच्छा जाता है ।³

यहां नाटककार ने यह सूचित किया है कि वाली को मृत्यु के अनन्तर स्वर्ग की प्राप्ति हुई । अप्सरा, विमान आदि का दर्शन एक अतिप्राकृत घटना है । निश्चय ही नाटककार की यह कल्पना समकालीन लोकविश्वासों पर आधारित है । उस समय साधारण लोगों में यह विश्वास रहा होगा कि मृत्यु के समय वीर या पुण्यारमा व्यक्ति को स्वर्ग ले जाने के लिए अप्सरा व विमान आदि आते है जो केवल मरने वाले व्यक्ति को ही प्रत्यक्ष दिखायी देने है । हम बता चुके है कि प्रतिमा और ऊर्ध्वग में भी क्रमशः दशरथ और दुर्योधन को मृत्यु के समय इस प्रकार का दृश्य दिखायी देता है ।⁴ पर दोनों में एक अन्तर है, दशरथ और दुर्योधन को अपन मृत पूर्वज या स्नेही जन भी दृष्टिगत होते है, किन्तु वाली को नहीं । वाली के इस अनुभव को हम मरणासन्न व्यक्ति का दृष्टिभ्रम भी कह सकते है, पर उनके पीछे उस व्यक्ति की वैसी आस्था या विश्वास का आधार मानना आवश्यक है ।

चतुर्थ अंक मे रावण द्वारा निष्कासित विभीषण समुद्र-तट पर स्थित राम के

1 भाग ए स्टडी पृ० 222

2 दे व दामपुत्र ए हिस्ट्री ऑफ मस्वृत लिटरेचर पृ० 114

3 वाली-(आचम्य) परियजतीव मा प्राणा ।

इमा गंगाप्रभृतयो महानद्य एता उवश्यादयोऽप्सरसो भामभिगता ।

एष सद्भद्रमप्रयुक्ता वीरवाही विमान कालेन प्रेषितो मा ननुमागत ।

भवन्तु, अयमागच्छामि । (स्वयति)

4 भागनाटकचर, पृ० 271, 508

शिविर में आकाश से उतरता है ।¹ उसकी मलाह में राम समुद्र पर दिव्य वाणों में प्रहार करने को उद्यत होते हैं जिन्हें वरुण देवता प्रकट होकर उन्हीं मार्ग देना स्वीकार करता है । वरुण अन्तर्हित हो जाना है और समुद्र अपने जल को दो भागों में विभक्त कर राम व उनकी सेना को मार्ग दे देता है ।² राम सेना सहित समुद्र पार कर सुदूर पर्वत पर पड़ाव डालते हैं ।

पंचम अंक में रावण की नगरी लंका एक नारी के रूप में वर्णित है । वह रावण को छोड़कर राम के पाम जा रही है, रावण उसे रोकने का प्रयास करता है, पर वह नहीं रुकती ।³ यह उल्लेख्य है कि लंका साम्राज्य के समक्ष साक्षात् उपस्थित नहीं होती, अपितु वह दूर जा रही है और रावण उसे पुकारता हुआ प्रवेला ही रामच पर उपस्थित है ।

षष्ठ अंक के विष्णुभक्त में आकाशस्थित तीन विद्याधरों द्वारा राम व रावण के युद्ध का वर्णन किया गया है । यहाँ नाटककार ने युद्ध-प्रसंग को साक्षात् अनुभूत न करने की दृष्टि से विद्याधरों के माध्यम की कल्पना की है । राम कुछ समय तक पैदल ही युद्ध करते हैं, पर बाद में वे इन्द्र द्वारा प्रेषित दिव्य रथ पर आरोहण होकर लड़ते हैं । इन्द्र का रथ मानसि द्वारा संचालित है ।⁴ राम ब्रह्मार्ज्य द्वारा रावण का वध करते हैं, ब्रह्मार्ज्य अपना कार्य कर उन्हीं के पास लौट आता है ।⁵

सीता अपने चरित्र की शुचिता सिद्ध करने के लिए राम की अनुमति में अग्नि में प्रवेश कर निर्विकार रूप में बाहर निकल आती है ।⁶ स्वयं अग्नि देवता उसे लेकर प्रकट होते हैं और उसके चरित्र की विशुद्धता प्रमाणित कर राम में उसे ग्रहण करने का अनुरोध करते हैं । वे कहते हैं कि सीता साक्षात् लक्ष्मी है जिसने मानुष शरीर ग्रहण कर आपको प्राप्त किया है ।⁷ राम अपने उत्तर में कहते हैं कि मैं वैदेही की शुचिता पहले से ही जानता हूँ, फिर भी लोक-प्रत्यय के उद्देश्य में मैंने ऐसे किया ।⁸

दूसरी समय नेपथ्य से दिव्य गर्भवर्गण राम का विष्णु के रूप में स्तवन करते हैं⁹ तथा अग्निदेव राम को अभिषेक के लिए अपने साथ ले जाते हैं । नेपथ्य में

1 अमि० वही पृ० ३४९

2 विभीषण —देव । भाग्यस्त विद्याभूत इव दक्ष्यन् जननिर्गम । वही, पृ० ३५१

3 अमि० ५ १, वही पृ० ३५६

4 भा० ना० च० पृ० ३६३

5 वही, पृ० ३६४

6 अमि० ६ २५

7 वही, ६ २८

8 वही, ६ २९

9 वही, ६ ३०

देवताओं की उपस्थिति में दशरथ के हाथों राम का राज्याभिषेक सम्पन्न होता है ।¹ इन्द्र के आदेश से भरत शत्रुघ्न तथा राम की प्रजा आदि भी वहाँ आ जाते हैं ।² सभी लोग राम को वधादया देते हैं ।

उक्त विवरण से स्पष्ट है कि नाटककार न अधिकतर अतिप्राकृत तत्त्व रामायण से लिए हैं । हनुमान् का समुद्र-लघन, लवण में उनके अतिमानुषिक काय, विभीषण का आकाश माग से राम की शरण में गमन, शुक्र व सारण द्वारा वानर रूप का ग्रहण, इन्द्र द्वारा प्रेषित रथ पर आसट होकर राम का रावण के साथ युद्ध, सीता की अग्नि-परीक्षा, अग्नि देवता द्वारा सीता के सञ्चरित्र का प्रमाणीकरण, मृत दशरथ की राम से भेंट इत्यादि प्रसंग रामायण पर आधारित हैं तथा वे नाटक में अविकल रूप से या किञ्चित् परिवर्तन के साथ ग्रहण किये गये हैं ।

नाटककार ने रामायण में वर्णित एक अतिप्राकृत प्रसंग को लेकर कुछ परिवर्तन किया है । नाटक के अनुसार वरुण देवता ने समुद्र के जल को दो भागों में बाँट कर राम की माग दिया । पर रामायण के अनुसार नल नामक वानर ने समुद्र के जल पर पत्थर तैराकर मेतु बनाया । इसी मेतु पर होकर राम ससैन्य समुद्र के पार गये । नाटककार ने यहाँ मूल कथा में जो परिवर्तन किया है वह बालचरित के उस प्रसंग में साम्य रखता है जिसमें यमुना नदी न दो भागों में बाँट कर वसुदेव की माग दिया है ।³ सम्भवतः भास की सेतु की तुलना में माग की कल्पना अधिक प्रिय लगी होगी । वैसे इस परिवर्तन का नाटक के वस्तुविकास की दृष्टि से कोई महत्त्व नहीं है ।

अभिषेक में भास ने कुछ नवीन अतिप्राकृत प्रसंगों की भी योजना की है जिनका समग्र नाटक की दृष्टि से तो विशेष महत्त्व नहीं है, पर जहाँ भी वे आये हैं वहाँ उनका कोई प्रयोजन अवश्य है । उदाहरणार्थ वार्ता को मृत्यु के समय अम्बर, गगनदी व दिव्य विमान आदि अतिप्राकृतिक वस्तुएँ दिखायी देती हैं । इस कल्पना द्वारा लेखक ने हमें बाली के स्वर्गगमन की सूचना दी है, जिससे उसके चरित्र का उत्थप सिद्ध होता है । अगम्यागमन का अपराधी होना पर भी राम के हाथों मृत्यु पान में वह पापमुक्त होकर स्वर्ग का अधिनारी बना । यहाँ बाली के प्रति नाटककार की प्रच्छन्न सहानुभूति भी व्यक्त हुई है ।⁴

नाटककार की दूसरी नूतन उद्भावना पंचम अंक में आयी है जहाँ लवण एक स्त्री का रूप धारण कर तथा रावण को छोट कर राम के पास चली जा रही है ।

1 बमि० ॥ ३४

2 भा० ना० च० पृ० ३६९

3 बही, पृ० ५१६

4 बही, पृ० ३२६

स्पष्टतः यह प्रमग प्रतीकात्मक है तथा बालचरित में आई राजश्री-सम्पत्ती घटना में नूतनीय है।¹ यहाँ लका रावण की समृद्धि, सुख और मोभाग्य की प्रतीक है तथा उसका राम के पाम गमन रावण पर राम की भावी विजय का सांकेतिक सूचन है। लका को जाने हुए देखकर रावण कहता है—“मुझे इसमें क्या ? अब तो मैं सीता को अपनी ओर आकृष्ट करता हूँ।”² उनका यह कथन उनके घोर नैतिक पतन अविशेष व अहंकार का परिचायक है जिसके कारण वह अपना और अपने कृत का सर्वनाश करता है।

नाटककार की एक नयी कल्पना तीन विद्याधरों के द्वारा राम और रावण के युद्ध का वर्णन कराना है। लेखक युद्ध-दृश्य को सामाजिकों के सामने साजान् प्रस्तुत नहीं करना चाहता, दृष्टीनिये उसने विकल्प के रूप में इस प्रकार की कल्पना का आश्रय लिया है। सम्भवतः राम-रावण के इस महायुद्ध की रगमच पर प्रस्तुति व्यावहारिक दृष्टि में शक्य नहीं थी। दूसरे, यह दृश्य सामाजिकों के लिए भी उद्वा-जनक होता। वैसे भाम नाट्यनाम्न के उच नियम³ के प्रति विशेष आभ्यासी नहीं है जिसके अनुसार युद्धदृश्य रगमच पर वर्जित ठहराया गया है। बालचरित में भाम ने युद्ध और मृत्यु दोनों को नाटक की हरज क्यावम्बु में निमकोच स्थान दिया है। इन सैद्धान्तिक दृष्टि में तो भाम इस वर्जना के समर्थक नहीं हैं। सम्भवतः रगमच की व्यावहारिक कठिनाइयों के कारण ही उन्होंने इस प्रमग को सूच्य रूप दिया है।

नाटककार की एक नूतन कल्पना रावण-वच के अनन्तर लका में ही देवताप्रा द्वारा राम का राज्याभिषेक कराना है। इस घटना द्वारा राम के व्यक्तित्व को दिव्य रूप देने का प्रयत्न किया गया है। राम विष्णु के अवतार हैं, रावण को नार कर उन्मत्ति न केवल सीता का तथा समस्त लोक की आश्रयस्थ किंवा अपितु देवों का काय भी मिद्ध किया है।⁴ अब इस कार्य के लिए राम के प्रति हुनगता ध्यत् करने के उद्देश्य में देवताप्रा का उनके पाम आगमन तथा उनके अभिषेक जीप्राति-शोत्र सम्पन्न करना नाटककार के धार्मिक दृष्टिकोण का परिचायक है। यह घटना बालचरित में कमवच के अनन्तर कृष्ण के अभिन्नन्दन के लिए उनके पाम गमनों व अप्पराधों के साथ नागद के आगमन के प्रना में साम्य रखती है।⁵ यहाँ नाटक-कार की धार्मिक व पौराणिक भावना ने नाटक के अन्त की सम्बानाविक बना दिया

1 वहाँ पृ० 527-529

2 किमनपा । यावदहमपि सीता विप्रोभयिष्य । वहाँ, पृ० 356

3 नाट्य नाम्न 18 38, दनम्पक 3 34

4 द्वितीय-भवतु । मिद्ध देवकायम् । भा० ना० च० पृ० 3०4

5 वा० च० अ० 5, भा० ना० च० पृ० 556-557

है। देवताओं द्वारा राम का लका में अभिषेक तथा इन्द्र के आदेश से भरत, शत्रुघ्न तथा प्रजा की वहा उपस्थिति की वान आकस्मिक और असंगत प्रतीत होती है। ऐसा लगता है कि नाटककार बहुत जल्दी में है और नाटक को शीघ्रानिशीघ्र समाप्त करना चाहता है।

अतिप्राकृत पात्र

कथावस्तु के समान नाटक के पात्र भी रामायण से गृहीत हैं। उनके व्यक्तित्व और चरित्र की मूल विशेषताएँ अधिकतर रामायण के अनुसार हैं। जो भी अन्तर है वह काव्यरूप की भिन्नता का परिणाम है। रामायण एक महाकाव्य है, अतः उसका फावक अतिविस्तृत है। किन्तु नाटक की अपनी कलागत सीमाएँ होती हैं जिनके कारण उसमें बम्बु और पात्रों के निरूपण की सूक्ष्म और साकेतिक पद्धति अपनायी जाती है। महाकाव्य में जहाँ चरित्रों की पूरी भाकी दिशायी जा सकती है, वहाँ नाटक में उनकी रूपरेखा मात्र दी जा सकती है, या कुछ ही विशेषताओं को अंकित किया जा सकता है। अभिषेक के पात्रों के बारे में सामान्यतः यह कहा जा सकता है कि उन्हें रामायण के परम्परागत साधे में ही ढाला गया है। केवल वाली और रावण के चरित्रों में कुछ नवीनता है, जिससे ये पात्र रामायण की अपेक्षा अधिक मानवीय रूप में हमारे सामने आते हैं तथा हमारी सहानुभूति अर्जित करते हैं।

राम ये नाटक के नायक हैं तथा धीरोदात्त प्रकृति के हैं। भास ने इनके व्यक्तित्व को मानवीय और दैवी दोनों तत्वों में समवेत किया है। तथापि यह कहना उचित होगा कि कुल मिलाकर उनके व्यक्तित्व में दैवी तत्वों की प्रधानता है। उनकी मनुष्यता को ईश्वरता ने आवृत-सा कर लिया है। बलनर और सत्य के अनुसार वे 'तिरनुशोभ योद्धा' अथवा 'निष्करण दैवी शक्ति' मात्र हैं।¹ वे पृथ्वी पर घम की रक्षा के लिए वाली का वध करते हैं तथा सीता की पवित्रता को मनसा नाने हुए भी लोकप्रत्ययाय उसकी अग्नि-परीक्षा लेते हैं।²

राम की परमेश्वरता का लेखक ने अनेक पात्रों के पात्रों के मुह से बार-बार स्मरण कराया है।³ नाटक के मग्न श्लोक में कवि ने अपने इष्ट देवता के रूप में दन्ही की स्तुति की है।⁴ वरुण के अनुसार वे सब के कारण होते हुए भी कार्यार्थी

1 त्रिवेदम प्लेज, भाग 2, पृष्ठ 144

2 अमि० 6 29

3 वही, 4 13, 14, ॥ 30, 31

4 वही, 1 1

के रूप में उपस्थित हुए हैं।¹ वे नररूप में नारायण हैं।² अग्नि के वधनानुसार राम विष्णु के और सीता सध्मी की अवतार हैं।³ दिव्य गन्धर्वों ने अपनी स्तुति में राम को सर्वदेवनामय तथा वामन, वराह आदि पूर्व अवतारों से अभिन्न बनाया है। उन्होंने रावण का वध सीता की मुक्ति के लिए ही नहीं किया, अपितु विश्व को रावण जैसे दुराचारी से छुटकारा दिलाकर उन्होंने देवताओं का काय भी सिद्ध किया है।⁴ इसीलिये रावण का वध होने पर देवगण आकाश से पुष्पवृष्टि कर दुन्दुभिया वजाते हैं।⁵ राम की वीरता उनके व्यक्तित्व के अलौकिकत्व का महत्वपूर्ण अंग है। रावण जैसे दुर्दान्त राक्षस का वध उनके दैवी पराक्रम का प्रमाण है। अग्नि आदि देवताओं व देवपियों द्वारा राम का अभिषेक पुनः उनके अलौकिक व्यक्तित्व की ओर इंगित करना है। संक्षेप में, इस नाटक में राम का चरित अतिमानवीय धरातल पर अंकित है।

हनुमान् रावण को दिये गये परिचय के अनुसार हनुमान् भारत व अजना के औरस पुत्र है।⁶ उनकी शक्ति अलौकिक है, समुद्रसन्धन, अशोक वाटिका का विश्वस्त तथा रावण के सेनापतियों, भटा व पुत्र अक्ष का वध आदि काय उनकी लोकोत्तर शक्ति व शौर्य के परिचायक हैं।⁷

रावण लका का अधिपति व राक्षसों का स्वामी रावण स्वभाव से दभी, आत्मविकरथन एव कामी है। उसकी शक्ति व शौर्य अलौकिक हैं। वह अनेक बार देवताओं और दानवों को युद्ध में पराजित कर चुका है।⁸ विभीषण के शब्दों में युद्ध रावण के समक्ष युद्ध में देवों सहित वज्रपाणि इन्द्र भी ठहरने में असमर्थ है।⁹

- 1 मानुष रूपमास्थाय चक्रपाङ्क गदाग्रर ।
स्वय कारणभूत मन् कार्यर्षि समुपागत । वही, 4 14
- 2 नारायणस्य नररूपमुपाश्रितस्य वही, 4 13
- 3 इमा भगवती सध्मी जानीहि जनकाम्नाम् ।
स भवन्तमनुप्राप्ता मानुषी तनुमास्थिता ॥ वही 4 14
- 4 वही, 6 30-31
- 5 वही, 6 1॥
- 6 वही, 3 15
- 7 भा० ना० च० पृ० 339
- 8 रावण- ह ह ह ।

दिन्यामर्त्तस्त्रिदशगणा मयाभिभूता ।

दैत्येन्द्रा मम वशवन्ति समस्ता ॥ भा० ना० च० पृ० 343

सीता लोक उमसे भयभीत हैं।^१ एक बार उसने कैनास पर्वत को उठाकर उम पर बैठे जिव-पार्वती को भी हिला दिया था। उमके इस कार्य मे शिव प्रमत्त हुए थे पर गौरी व नन्दी ने शाप दे दिया था।^२

नाटककार ने रावण के व्यक्तित्व मे जिन अतिप्राकृत तत्वों का उल्लेख किया है वे प्रायः उमके विगत जीवन से सम्बन्धित हैं, नाटक मे अन्तिम उसके कार्यकलाप से उनका बहुत कम सम्बन्ध है। नाटकीय कथा मे रावण के व्यक्तित्व का दुर्बलताओं मे प्रस्तुत मानवीय पक्ष ही अधिक उभरा है। रामायण के रावण की अपेक्षा नाटक का रावण सम्भवतः अधिक मानवीयता लिये हुए हैं। उसकी प्रतिमानवता या तो राम के साथ युद्ध मे प्रकट हुई है या उसकी दभोक्तियों मे।

देवपात्र अभिषेक मे वरुण और अग्नि देवता मानव रूप मे प्रकट होने हैं। समुद्रदेव वरुण राम के बाण चमकाने के लिए उद्यत होने ही भयभीत हाकर अपना स्वल्प प्रदर्शित करता है तथा राम व उनकी सेना को समुद्र के जल मे पथ प्रदान करता है। वह राम के विष्णु-रूप का स्तवन भी करता है। अग्नि देवता का प्रादुर्भाव पण्डित मे सीता को अग्नि-परीक्षा के प्रसंग मे होता है जब वह ज्वालाओं मे प्रविष्ट सीता को लेकर बाहर आता है। वह सीता के चरित्र की विगुणता प्रमाणित करता है तथा राम को राज्याभिषेक के लिए ने जाता है। अग्नि सहित सब देवता मिलकर उनका राज्याभिषेक करते हैं।

सीता नाटककार ने सीता को मुख्यतः एक वियोगिनी पतिव्रता नारी के रूप मे चित्रित किया है, अतः उसके व्यक्तित्व का मानवीय पक्ष ही अधिक उभरा है। नाटक के अन्त मे वह अपने पतिव्रत व सच्चरित्र का प्रमाण देने के लिए अग्नि मे प्रविष्ट होती है, पर अग्नि उमका कुछ नहीं बिगाड़ पाता, प्रत्युत स्वयं प्रकट होकर उमके चरित्र की पवित्रता प्रमाणित करता है। अग्नि देवता के कथनानुसार सीता भूत लक्ष्मी है और राम भगवान विष्णु।^३ इस प्रकार नाटकात् मे सीता के व्यक्तित्व को अतिप्राकृत बना दिया गया है।

उक्त पात्रों के अतिरिक्त नाटक मे अनेक गौण पात्र भी आये हैं, जिनके व्यक्तित्व को विकसित करने का नाटककार का पर्याप्त अवसर नहीं मिला है। ऐसे चरित्रों मे लक्ष्मण, अगस्त्य, विभीषण, नल, शकुण, विद्युज्जिह्व, विद्याधर आदि उल्लेखनीय हैं। इनके अलावा अक्षकुमार, इन्द्राजित, कुम्भकर्ण व लका आदि का भी उल्लेख मिलता है, पर वे नाटक की दृश्य कथा मे अवतीर्ण नहीं होते।

१ अमि० ३४

२ वही, ३१२

३ वही, २७-२८

अतिप्राकृत तत्त्व और रस प्रथम अङ्क में जहां मृत्यु के ममय वाली को अति-प्राकृतिक वस्तुएँ दृष्टिगोचर होती हैं, वहां कर्ण रस की निष्पत्ति होती है, पर इस कर्ण में सामाजिक की दृष्टि से संचारीभाव के रूप में विस्मय का भी मिश्रण है।

वरण देवता के प्रकटीकरण, समुद्र द्वारा माग-दान, सीता को लेकर अग्नि देवता का आदिर्भाव तथा उसके सन्चरित्र का प्रामाण्यकरण आदि घटनाएँ अद्भुत रस की व्यञ्जक हैं।

भरत ने नाटक की निर्वहण सधि में अद्भुत रस की योजना का विधान किया है।¹ प्रस्तुत नाटक में सीता का प्रज्वलित अग्नि में प्रवेग, उमें लेकर अग्नि-देवता का प्रादुर्भाव तथा देवताओं द्वारा राम का राज्याभिषेक आदि घटनाएँ अद्भुत रस की व्यञ्जक हैं तथा निर्वहण सधि की अंग हैं।

अभिषेक का प्रधान रस युद्धवीर है तथा अद्भुत व कर्ण इसके अंग हैं। राम और रावण के युद्ध का विद्याधरो द्वारा किया गया वर्णन अद्भुत परिपुष्ट वीररस का सुन्दर उदाहरण है। इसमें शत्रु पर विजय पान के लिए राम का उत्साह वीर रस का स्थायिभाव है तथा राम की अलौकिक वीरता के विषय में आकाश-स्थित देव, यक्ष, किन्नर, विद्याधर आदि का तथा नाटक के प्रेक्षकों का विस्मय भाव अद्भुत रस की व्यञ्जना का मूल आधार है। यद्यपि वीर रस प्रधान है, पर अद्भुत रस अंग के रूप में उसकी सौन्दर्य वृद्धि में सहायक है।

(ख) महाभारतमूलक नाटक

भास के तरह नाटकों में से छह—मध्यमव्यायोग, दूतवाक्य, कर्णभार पचरात्र दूतघटोत्कच व ऊरुभंग महाभारत के विभिन्न प्रसंगों पर आधारित हैं। ये प्रसंग महाभारत के विभिन्न पर्वों में सम्बन्ध रखते हैं। उक्त नाटकों के अध्ययन से विदित होगा कि भास महाभारत की प्रायः सम्पूर्ण कथा में भलीभांति परिचित थे। यह उल्लेखनीय है कि भास के महाभारतमूलक नाटक रूपक के गौण भेदों—व्यायोग, समवकार, उन्मृष्टिकाक आदि के उदाहरण हैं। भास ने महाभारत की किसी कथा या आख्यान को लेकर रूपक के प्रधान भेद 'नाटक' की रचना नहीं की। दूसरी ओर रामायण की कथा पर आधारित भास की दानो कृतियाँ 'नाटक' हैं। पचरात्र के सिवा सभी महाभारतमूलक रूपक एकाकी हैं।

रामायणमूलक नाटकों की अपेक्षा महाभारतमूलक नाटकों में भास ने बन्धु-योजना की अधिक मौलिकता प्रदर्शित की है। उदाहरणार्थ पचरात्र, मध्यमव्यायोग व दूतघटोत्कच में महाभारत की कथा का आधार लेते हुए भी नाटककार ने वस्तु

की अभिनव कल्पना की है। एक विशेष बात यह है कि भाम के इन नाटकों पर भरत के नाट्यशास्त्र में वर्णित रूपक के लक्षण पूरी तरह लागू नहीं होते। जम पचरात्र को कुछ विद्वानों ने समवकार माना है, पर न तो उसकी क्यावस्तु 'द्वानुर वीजकृत' है और न पात्र ही देव या दानव। इसी प्रकार मध्यमव्यायोग को किमी ने ईहामृग बताया है तो किमी ने व्यायोग। इनमें स्पष्ट है कि इन नाटकों का रूपको की पारिभाषिक सीमाओं में नहीं बांधा जा सकता। इस स्थिति के कारण की विद्वानों ने भिन्न-भिन्न प्रकार में व्याख्या की है। किमी के मत में वनमान नाट्य शास्त्र भास के बाद अस्तित्व में आया। कुछ मानते हैं कि भाम के समय में नाट्यशास्त्र तो था,¹ पर उसका प्रामाण्य इतना मान्य नहीं था कि भाम उसका अक्षरशः अनुगमन करना आवश्यक समझते। एक संभावना मत यह भी है कि भास ने भरत के नाट्यशास्त्र से भिन्न किसी परम्परा का अनुसरण किया। यह सारा प्रश्न इतना उलझा हुआ है कि इस विषय में किमी निश्चित निष्कर्ष पर पहुँचना बहुत कठिन है।

अतिप्राकृत तत्त्वों की दृष्टि से इन नाटकों में 'मध्यमव्यायोग' 'द्वतवाकर' तथा 'कराभार' उल्लेखनीय है। अन्य नाटकों में अतिप्राकृत तत्त्वों का तात्पर्य अभाव है—विशेष रूप में क्यावस्तु और पात्रों के रूप में। इनमें केवल कुछ प्रचलित लोकविश्वासों के रूप में इन अतिप्राकृत तत्त्वों का प्रयोग हुआ है। ऊर्ध्वभग म एक विशिष्ट अतिप्राकृत तत्त्व—मृत्युवालीन आभास का विनियोग मिलता है। यह तत्त्व प्रतिमा और अभिषेक में भी आया है, पर ऊर्ध्वभग में इनका प्रयोग कुछ नवी विशेषताओं को लिये हुए है। 'द्वतवाक्य' म प्रयुक्त अतिप्राकृत तत्त्व नाटकार की धार्मिक भावना में प्रेरित है। दूतघटोत्कच व ऊर्ध्वभग में सकेतिन कृष्ण के अलौकिक व्यक्तित्व में भी इसी भावना की अभिव्यक्ति हुई है।

मध्यमव्यायोग

यह एकाकी नाटक है। प्रो० भान्ड ने इसे ईहामृग माना है।² विन्तु डा० पुमालकर इसे व्यायोग मानने के पक्ष में हैं।³ नाट्यशास्त्र के अनुसार ईहामृग में किमी दिव्य स्त्री के लिए युद्ध किया जाता है।⁴ विन्तु डममें युद्ध अन्य कारणों

1 जमिनाकर म विद्वेषक की एक हान्याक्ति में नाट्यशास्त्र का उल्लेख मिलता है—'अग्नि रामायण नाम नाट्यशास्त्रम् (भा० ना० च०, पृ० 119)। इनमें लिख है कि भाम नाट्य शास्त्र से परिचित थे। सम्भवतः उन्होंने स्वयं भी नाट्यशास्त्र पर कोई ग्रन्थ लिखा था। देखिए, कौम-भूत 'मम्भूत ड्रामा' पृ० 292 की पाद टिप्पणी।

2 टाडम जोव सङ्कृत ड्रामा, पृ० 61

3 भास-ए स्टडी, पृ० 206

4 दिव्यपुराणग्रन्थों दिव्यस्त्रीकारणोपगन्धद्व । ना० शा० 18 78

हुआ है। नाटक के अन्त में राक्षसी हिडिम्बा व भीमसेन के मिलन को 'दिव्यस्त्री-समागम' के रूप में लेना ठीक प्रतीत नहीं होता।¹ इसलिए इसे व्यायोग² मानना ही अधिक उचित है।

यह नाटक महाभारत पर इसी अर्थ में आधारीत है कि इसके कुछ पात्र महाभारत में लिये गये हैं, अन्यथा इसकी कथावस्तु का आधार महाभारत में प्राप्त नहीं होता। डा० दे के अनुसार नाटककार की मौलिकता इस बात में प्रकट हुई है कि उसने महाभारत की कथा में प्रस्तुत नाटक के इनिवर्स की उद्भावना की है।

मध्यमव्यायोग में भीमसेन बृद्ध ब्राह्मण केशवदास के मन्त्रमपुत्र को राक्षस घटोत्कच के चमूल से उड़ाता है तथा उसके स्थान पर स्वयं राक्षस के साथ जाना स्वीकार करता है। भीमसेन अपने पुत्र को पहचान लेता है, पर घटोत्कच अनजान में उससे युद्ध करता है, जिसमें उसे हार खानी पड़ती है। नाटक के अन्त में राक्षसी हिडिम्बा और भीमसेन का मिलन बताया गया है।

अमानुषी शक्ति, मन्त्र व मायापाश प्रस्तुत नाटक में भीमसेन और घटोत्कच के द्वन्द्व युद्ध में कुछ अनिप्राकृत तत्त्वों का प्रयोग मिलता है। भीमसेन पुत्र की बल-परीक्षा के लिए उसे चुनौती देता है कि तुममें शक्ति हो तो मुझे बलपूर्वक ले चलो। घटोत्कच चुनौती स्वीकार कर लेता है। वह पहले एक विशाल वृक्ष उखाड़ कर भीम पर प्रहार करता है, पर उसका कोई असर नहीं होता। इसके बाद वह एक पर्वत-शिखर उखाड़ कर पिता पर प्रहार करता है, किन्तु यह प्रयास भी व्यर्थ जाता है।³ तब वह द्वन्द्व युद्ध आरम्भ कर भीमसेन को अपनी भुजाओं में बांध लेता है, पर भीमसेन क्षण भर में उसके भुजपाश को तोड़ देता है। तत्पश्चात् घटोत्कच माता हिडिम्बा की कृपा से प्राप्त मायापाश द्वारा उसे बांधने का निश्चय करता है। वह समीपवर्ती पर्वत से आचमन के लिए पानी मागता है जो उसे शीघ्र मिल जाता है। आचमन के बाद मन्त्र जपकर वह भीमसेन को मायापाश में बांध लेता है।⁴ पर भीमसेन को महेश्वर की कृपा से मायापाश खोलने का मन्त्र आता है।⁵ वह ब्राह्मण कुमार के कमण्डलु में जल लेकर आचमनपूर्वक मन्त्र जपता है जिससे मायापाश

1 भरत ने व्यायोग और ईहामग को काय, पुरुष, वृत्ति व रस की दृष्टि से भिन्न मानन हुए केवल दिव्य स्त्री के साथ समागम को ईहामग की विशेषता बताया है। देखिए भा० भा० 18 81

2 वही, 18 90-93

3 घटोत्कच भा० भा० च०, पृ० 434

4 म० व्या० 47

5 अस्ति मे महेश्वरप्रसादान्तर्धो मायापाशमोक्षो यत्न । भा० भा० च०, पृ० 435

खुल जाता है। इसके बाद घटोत्कच को निरुपाय देखकर भीमसेन उसके साथ-साथ को तैयार हो जाता है।

उक्त अनिप्राकृत प्रसंग का नाटक की योजना में कोई कलात्मक मूल्य प्रतीत नहीं होता। इसके द्वारा नाटककार ने घटोत्कच तथा भीमसेन दोनों का अमानुषिक गति तथा उनके मंत्र आदि के ज्ञान का परिचय दिया है तथा यह साबित है कि पुत्र में पिता अधिष्ठित बलशाली है। नाटक के अस्तुविन्यास में उक्त अनिप्राकृत तत्त्वों का कोई योगदान नहीं दिखायी देता।

प्रस्तुत नाटक में घटोत्कच, भीमसेन और हिडिम्बा ये तीन अनिप्राकृत पात्र शायद हैं। घटोत्कच को अपनी माता में भयावह राक्षसी आकृति मिली है जो पिता से शक्ति, स्वाभिमान और दण्ड। नाटक के प्रारम्भ में ब्राह्मण परिवार के लक्ष्मी न उसनी राक्षसी आकृति का वर्णन किया है। इस वर्णन में कवि ने घटोत्कच अधिक न अधिक भयावह रूप देने की कोशिश की है।¹ घटोत्कच के इन लक्षणों देख ब्राह्मण परिवार प्राण रक्षा के लिए भाग खड़ा होता है। भीमसेन के लक्षणों में घटोत्कच की अमानुषिक गति का परिचय मिलता है, तथापि वह प्रतीत मानव अधिक है राक्षस कम। भीमसेन भी अलौकिक शक्ति-व्यक्त व मदका। हिडिम्बा एक मनुष्यभक्षणी राक्षसी बताया गया है, किन्तु नाटक के अन्त में मनुष्यव्यक्तित्व एक स्नेहशील माता व अनुरागमयी पत्नी का है।

नाटक के प्रारम्भ में जहाँ ब्राह्मण परिवार को राक्षस घटोत्कच का भयानक रूप दिखायी देता है भयानक रस है तथा घटोत्कच व भीमसेन की अलौकिक शक्ति के परिचायक काय विन्मय की प्रतुभूति कराते हुए अगोचररस को प्रकट करते हैं।

पंचरात्र

तीन अंशों का यह नाटक भान के महाभारतमूलक नाटकों में नमक है। पुत्तलकर² व बीर³ ने इसे नमदकार माना है किन्तु नमदकार के अर्थ मरुत्परा लक्षणात्मक नहीं है। नमदकार का एक विशेष लक्षण इसमें मिलता है पर दारुण ने बहुनामकत्व के साथ नाटकों की दिव्यता पर भाव दिया है⁴ किन्तु पंचरात्र के सभी पात्र मानव हैं।

1 मदनमोहनी ५५६

2 काल-ए-सुखी पृष्ठ 21५

3 सत्सुत इत्यादि, पृष्ठ ५७

4 नवरो देवदत्त द्वारा दत्तचित्तदान १३६३

पञ्चात्र की वस्तु महाभारत के विाट पत्र में वर्णित कौरवों द्वारा राजा विराट् को गानो के अपहरण के प्रभार की घटना पर आधारित है। नाटकका न उम उटना को कुछ नई कथनाओं के साथ जोड़ दिया है जिनमें दुर्योधन द्वारा पाण्डवों को अपना राज्य देने की बात नाम की अपनी उपायिता है।

पञ्चात्र की कथावस्तु व पात्रों में कोई भी अनिप्राकृतिक तत्त्व नहीं मिलता। केवल एक स्थान पर शकुन के रूप में एक विशेष अनिप्राकृत लोक-विश्वास की प्रतिबिम्बित हुई है। बृद्ध गोपानक देवता है कि एक गुप्त वृक्ष पर स्थित कौवा उनकी शाखा में अपनी चाब रगड़ कर मृत्यु की आश दखता हुआ विह्वल स्वर में चिल्ला रहा है। वह इसे किसी भावी अशुभ का सूचक मानकर उनकी शान्ति के लिए प्रार्थना करना है।^१ इस अशुभकुल के पञ्चात्र कौरवों द्वारा विराट् की मृत्यु के हत्या का प्रभार दिया जाता है। इस प्रकार कौरवों की विशेष चेष्टा व स्व-विह्वल में भावी अन्त्य की सूचना के रूप में नाटकका न अपने मन में प्रचलित एक अनिप्राकृत लोक-विश्वास का उल्लेख किया है। इस शकुन में यह विश्वास दिया है कि पशु-पक्षी आदि जानवरों को किसी भावी अन्त्य का पहले में ही आभास हो जाता है तथा उनकी विशेष चेष्टाओं में मनुष्य को उनकी मानान्य रूप में सूचना मिल जाती है।

दूतवाक्य

दूतवाक्य महाभारत के उद्योग पत्र के अन्तर्गत भावस्थानपर्व की कथा पर आधारित एक ही नाटक है। अधिकतर विद्वानों ने इसे 'आनन्द' माना है। इसमें पाण्डवों के दूत के रूप में हृग के दुर्योधन की शपथना में उगम्यन होने का वृत्तान्त अंकित है।

कथावस्तु में अनिप्राकृत तत्त्व

दूतवाक्य में वामुदेव एक को अलौकिक पुण्य व विष्णु के अवतार के रूप में दिवाने के लिए नाट्यकार ने वस्तु-शोधना में जिन अनिप्राकृत तत्त्वों का सम्मिश्रण किया है उनका विवरण इस प्रकार है—

वामुदेव का विश्व रूप दुर्योधन व वामुदेव के वार्तावप में कटुता ज्ञान पर दुर्योधन वामुदेव को दण्ड व नाने के लिए दुःशान्त आदि का आदेश देता है, पर जो भी उन्हें वापस की कोशिश करता है वहीं मौत होकर मरना है। जब दुःशान्त और शकुनि दोनों की यही गति होती है, दुर्योधन स्वयं पाण्डवों के वामुदेव को

१. किन्तु खन्वर बापन शुक्रवर्धन-ह शुक्रवर्धन-निर्दिष्ट-सुख मदि-शान्ति-सुख किन्तु विनरति शान्तिमवतु शान्तिमवतु अन्माक शोचनम् च । मा. ना. ३०, पृ. ३३३

पकटने के लिए आगे बढ़ता है। तब वे विश्वरूप धारण कर लेते हैं।¹ इस पर भी दुर्योधन अपनी चेष्टा में विमुख नहीं होता तो वासुदेव अदृश्य हो जाते हैं, वे पुनः प्रकट होने पर कभी ह्रस्व और कभी दीर्घ आकार ग्रहण कर लेते हैं। दुर्योधन को मन्त्रशाला में सभी ओर केशव ही केशव दिखायी देते हैं। तब वहाँ उपस्थित प्रत्येक राजा को वह एक-एक केशव की वाधने का आदेश देता है, पर वे स्वयं ही अपने पाशों में बंधकर गिर पड़ते हैं। इस पर निराश दुर्योधन कृष्ण को धमकी देता हुआ वहाँ से चला जाता है।²

महाभारत में भी कृष्ण का बंदो बनाने की दुर्योधन की योजना का उल्लेख आया है, पर सात्विक उसका भण्डाफोड कर देता है जिसमें वह क्रियान्वित नहीं हो पाती। श्रीकृष्ण धृतराष्ट्र की राजसभा में अपना विश्वरूप प्रकट करते हैं।³ परन्तु नाटक में जिस प्रकार वे क्षण-क्षण में आकार बदलते हैं तथा प्रकट व अदृश्य हो जाते हैं वैसे वर्णन वहाँ नहीं मिलता। यह नाटककार की मौलिक उद्भावना प्रतीत होती है।

विष्णु के आयुषी व वाहन का प्रकटीकरण दुर्योधन के अनुचित व्यवहार में क्रुद्ध होकर वासुदेव पांडवों का कार्य स्वयं ही सम्पन्न कर देने का विचार कर अपने सुदर्शन चक्र का स्मरण करते हैं।⁴ सुदर्शन तत्काल सशरीर उपस्थित हो जाता है। आकाश गंगा उसके आचमन के लिए जल-स्रवण करती है।⁵ वासुदेव दुर्योधन को मारने के लिए सुदर्शन को आज्ञा देते हैं, पर वह उनसे निवेदन करता है—‘आपने मेरी का भार उतारने के लिए जन्म लिया है, यदि आप दुर्योधन का इस प्रकार मार देंगे तो आपका शर्म व्यर्थ जायेगा।’⁶ इस पर कृष्ण अपनी भूल अनुभव कर चक्र को लौट जाने का आदेश देते हैं। वासुदेव की आज्ञा से जब सुदर्शन लौट रहा होता है तब माग में क्रमशः झाड़ू, धनुष, कौमोदकी गदा, पाञ्चजन्य शस्त्र तथा

1 वासुदेव — कथं बद्धवान्मा मां किं दुर्योधन ।

भवन् सुधाधनस्य सामर्थ्यं पश्यामि ।

(विश्वरूपमास्थितः) वही, पृ० 451

2 वही, पृ० 452

3 महाभारत, उद्योगपर्व, अध्याय 131

4 वासुदेव — भवन्, पांडवानां वायमर्मेव माध्र्यामि । आं सुदर्शन । इतस्तावत् ।

भा० ना० अ० पृ० 452

5 कृतं धनुः आप, कृतं धनुः आप । भगवन् आकाशगमे । आपस्तावत् । हन् स्ववति ।
वही, पृ० 452-453

■ मेरीभारापनयनं कृत्वा ज्ञातम्यं भूतने ।

अस्मिन्नेव शनं देव । ननु त्वाद विप्लवः शमः । दृ० बा० 46

नन्दक अग्नि से उमगी भेंट होगी है। वह उन्हें बनाता है कि भगवान् का क्रोध अब शान्त है, अतः वे लौट जाए।¹

आयुधो के नीट जाने पर विष्णु का वाहन आता दिखायी देता है। उसके प्रचण्ड वेग से वायु बान गया है, सूर्य तप उठा है, पर्वत हिल रहे हैं, समुद्र विक्षुब्ध है, वृक्ष गिर रहे हैं, मेघ चक्कर खा रहे हैं, वामुकि इत्यादि श्रेष्ठ सर्प कहीं छिप गये हैं।² मुदंगन गरुड को भी वामुदेव का गोप आन्न होने की बात बनावकर लौटा देता है।

अतिप्राकृतिक पात्र

दूतवाक्य के नायक वामुदेव अलौकिक व्यक्तित्व से युक्त हैं। यद्यपि दुर्योधन की दृष्टि में वे 'कर्मभृत्य दामोदर', 'गोपालक' या जरामन्थ के राज्य, कीर्ति और भोग के अपहर्ता मात्र हैं,³ पर बादरायण की दृष्टि में, जो स्वयं नाटककार की भी दृष्टि है, वे माक्षात् पुरुषोत्तम नारायण हैं।⁴ नाटक के प्रारम्भ श्लोक में भास ने उन्हीं की स्तुति की है। दुर्योधन के मना करने पर भी वाचुकीय उन्हें 'पद्मनाभ' शब्द द्वारा सम्बोधित करता है। मन्त्रगाला में प्रविष्ट होते ही उनके व्यक्तित्व का कुछ ऐसा प्रभाव पड़ता है कि समस्त राजा जिन्हें दुर्योधन ने उठने की मनाही कर दी थी, उनके स्वागत में अपने आप उठ खड़े होते हैं और दुर्योधन अपने आसन से लुटक जाता है।

कृष्ण द्वारा प्रदर्शित ह्रस्व-दीर्घ आदि आकारों व विश्वरूप में नाटककार ने उनके ईश्वरत्व की भलक दिखायी है। इसी प्रकार सुदर्शन चक्र व अन्य आयुधों की उपस्थिति भी उनके विष्णु-स्वरूप को सूचित करती है। सुदर्शन के शब्दों में कृष्ण 'अभ्यक्तादि', 'अचिन्त्यात्मा', व 'लोकसरक्षण' में उद्यत हैं तथा वे पृथ्वी का भार उतारने के लिए भूतल पर अवतीर्ण हुए हैं।⁵ वामन अवतार में उन्होंने ही तीन टगों में तीनों लोकों को अतित्रान्न किया था।⁶ वृद्ध राजा धृतराष्ट्र की दृष्टि में भी वे साक्षात् नारायण हैं।⁷

1 दू० बा० 47-52

2 भा० ना० ३० पृ० 455

3 वही प० 443

4 वाचुकीय — जयन्तु महाराज । एष खलु पादवस्त्रावासाद दीपनायक पुरुषोत्तमो नारायण । वही, पृ० 413

5 अभ्यक्तादिरचिन्त्यात्मा लोकसरणायत । एकोऽनकत्रयु आमान द्विपदवत्तनिपूदन ॥ दू० बा० 43

6 सुदर्शन — यदापापयन्ति भगवान् नारायण । कथं कथं गोपालकं दनि । त्रिचरणानि त्रान्त त्रिलोको नारायण खल्वन्नभवान् । भा० ना० ३०, प० 453

7 धृतराष्ट्र — क्व नु खलु भवान् नारायण । वही प० 456

पच आयुध भास ने 'दूतवाक्य' और 'वालचरित' दोनों मे भगवान् विष्णु के पच आयुधो व वाहन गरुड को पात्रो के रूप मे उपस्थित किया है ।^१ भास उक्त विष्णुभवन है तथा आयुधो को मानवरूप मे उपस्थित करने की कल्पना उन्हे अतीव प्रिय है । इन आयुधो द्वारा उन्होने ईश्वर की लोकरक्षिका शक्ति का दर्शन कराया है । हम बताना चुके हैं कि नाट्यशास्त्र ने आयुध आदि निर्जीव वस्तुओ की रगमच पर सशरीर उपस्थिति की बात कही है ।^२

गरुड गरुड के वर्णन मे उसके स्वरूप आदि का परिचय नहीं दिया गया, केवल उसके आगमन से प्राकृतिक जगत् पर पडने वाले प्रभाव का वर्णन किया गया है । नाट्यकार ने गरुड को वाक्यप का प्रिय मुत कहा है तथा मा को डुबाने के लिए उसके द्वारा अमृतहरण की पौराणिक कथा का उल्लेख किया है ।^३

'दूतवाक्य' मे महाभारत के आधार पर यह भी कहा गया है कि युधिष्ठिर आदि पच पाण्डव वस्तुतः देवताओ के पुत्र थे ।^४ इसी आधार पर दुर्योधन उन्हे आधा राज्य देने से इन्कार करता है । वासुदेव ने अर्जुन की बीरता का परिचय देते हुए, महाभारत के ही आधार पर, कुछ पौराणिक आख्यानों की ओर इशारा किया है ।^५

'दूतवाक्य' की वस्तु व पात्रा मे प्रयुक्त प्राय सभी अतिप्राकृत तत्त्व वामुदेव के अलौकिक व्यक्तित्व मे सम्मिलित हैं । नाट्यकार प्रारम्भ से ही उन्हे भगवान् विष्णु का अवतार मान कर चला है । उनकी ईश्वरता का प्रतिपादन करने के लिए ही उनके विभिन्न आकारो व विश्व-रूप का वर्णन किया गया है । मुदशन आदि पचायुधो व गरुड के प्रस्तुतीकरण द्वारा भी नाट्यकार ने भगवान् विष्णु के साथ वामुदेव की अभिन्नता तथा उनके प्रति अपनी भक्ति प्रदर्शित की है । इस प्रकार कृष्ण के व्यक्तित्व को अलौकिक रूप देने से 'दूतवाक्य' एक धार्मिक व पौराणिक भावना मे अनुप्राणित नाटक बन गया है । इसमे आये अतिप्राकृत तत्त्व मुख्यतः अद्भुत रस के व्यञ्जक हैं ।

दूतघटोत्कच

'दूतवाक्य' व 'कणभार' के ममान इसमे भी एक अंक है । इसरी वस्तु-व्यवस्था मे हमें कोई अतिप्राकृतिक तत्त्व नहीं मिलता । 'वालचरित' और 'दूतवाक्य' के समान इसमे भी नाट्यकार ने कृष्ण को भगवान् विष्णु से अभिन्न माना है तथा वृतराष्ट्र

१ दू० वा०, ४७-५१, ५३, वा० च० १ २१-२६

२ दे० प्रस्तुत ग्रन्थ, पृ०

३ दू० वा० ५३

४ वही, १॥

५ वही, ३२

य घटोत्कच में उनके प्रति भक्ति-भावना प्रदर्शित की है।¹ एक जगह कृष्ण के अष्टभुजों का उल्लेख मिलता है² तथा उनके लिए 'चक्रायुज', 'जनार्दन', 'त्रैलोक्य-नाथ' आदि शब्दों का प्रयोग किया गया है।³

नाटक का मूल स्वर्ग नैतिक है। इसमें यह दिखाने का यत्न किया गया है कि मनुष्य को ईश्वर और धर्म का भय मानकर नीति के मार्ग पर चलना चाहिए। अनैतिкиता का मार्ग चाहे प्रारम्भ में सुखद प्रतीत हो, पर उसका परिणाम विनाशकारी होता है। घटोत्कच द्वारा लाया गया भगवान् जनार्दन का संदेश, दुर्वोधन और उसके मादियों के आसन्न विनाश की सूचना देकर धर्म और नीति के मार्ग पर चलने की प्रेरणा देता है।

कणभार

यह एकाकी नाटक आकार की दृष्टि में भास के नाटकों में सबसे छोटा है। डा० पुमातकर ने इसे उत्कृष्टिकाक माना है, पर वे स्वयं स्वीकार करते हैं कि इसमें उत्कृष्टिकाक के सार लक्षण नहीं मिलते।⁴

कणभार में नाटककार न कण की उदात्त दानशीलता का महाभारतीय वृत्तान्त नूतन सदृश में गुम्फित किया है। कौरव सेनापति कण युद्ध-भूमि की ओर जा रहा है। परशुराम के शाप के स्मरण में उसका मन उदास है। उसे अपने अस्त्र निर्बीज प्रतीत हो रहे हैं⁵ फिर भी वह अपने कर्तव्य में विमुख नहीं होता। इसी समय मार्ग में देवराज इन्द्र ब्राह्मण का रूप धारण कर उससे महाभिक्षा मागता है। यह महाभिक्षा है कण के कुण्डल और कवच। यह जानते हुए भी कि मेरे साथ छल किया जा रहा है, कण ब्राह्मण को दोनों वस्तुएँ दान कर देता है। इन्द्र भी बदले में कर्ण को एक अमोघ शक्ति प्रदान करता है।

कणभार में परशुराम का शाप, कण के सहजात कवच और कुण्डल, स्मरण-मात्र से उपस्थित होने वाली अमोघ शक्ति आदि अनिप्राकृत तत्वों का उल्लेख हुआ है। इनमें शत्रु व दूतों से दो अनिप्राकृत पात्र भी आये हैं। कर्ण द्वारा सन्मृत अतीत वृत्तान्त में परशुराम का भी उल्लेख किया गया है।

1 घटोत्कच — अर्थात् कल्याण चन्द्रप्रभाव । कल्याणाना प्रभूनि पितामहमाह भगवान् चन्द्रायुध ।

घटराष्ट — (अमरानुत्याय) किमालापयति भगवान् चन्द्रायुध । भा० ना० च०, पृ० 470

2 कृष्णस्याष्टभुजापयानरचिर्न योऽके दिवश्चन्द्रिचरम् द्वापदाञ्च, 9

3 वही 52

4 भास-ए स्टडी पृ० 173

5 एतावत्स्वर्गा निर्बीयाणिव स-यने । भा० ना० च० पृ० 450

कणभार में नाटककार ने कोई नवीन अनिप्राकृत कल्पना प्रस्तुत नहीं की। परशुराम द्वारा कण को दिये गये शाप की कथा महाभारत में दो स्थानों पर आयी है।¹ इसी प्रकार ब्राह्मणरूपधारी शक्र द्वारा कर्ण से कवच-कुण्डल प्राप्त करने का वृत्तान्त भी महाभारत में एकाधिक स्थानों पर आया है।² शाप वाले प्रसंग का नाटककार ने कण की अतीत स्मृति के रूप में प्रयुक्त किया है तथा दूसरे प्रसंग का मूल सन्दर्भ से हटाकर नाटकीय दृष्टि में नूतन रूप में सुम्पित किया है। महाभारत में कवचकुण्डल-दान की कथा वन पर्व में आयी है, पर नाटक में यह घटना कण और अर्जुन के युद्ध के ठीक पहले उपन्यस्त की गयी है। नाटककार की यह योजना पर्याप्त प्रभावशाली व सोद्देश्य है। एक निर्णायक युद्ध के ठीक पहले कण का अपने कुण्डल और कवच को दान में देना उसकी दानशीलता की परीक्षा है। कण इति के धर्म को जानते हुए भी अपने दानशीलता के आदर्श पर अटल रहना है।³ वह अपने शरीर के साथ ही उत्पन्न व देवासुरा के लिए भी अभेद्य कवच व कुण्डल स्वेच्छा से उन्हे सौंप देता है। परशुराम का शाप जो शीघ्र ही अपना प्रभाव दिखाने वाला है तथा इन्द्र को कवच व कुण्डलों का दान से दोनों बाने कण को अपनी मृत्यु के बिल्कुल सामने ला पड़ा करती है। अतः इस लघुनाटक में प्रयुक्त अतिप्राकृत तत्त्व सामाजिक को आश्चर्य-चकित नहीं करते, अपितु उसके हृदय में कण के प्रति प्रशंसा, महानुभूति और कल्याण के भाव जागृत करते हैं। इस दृष्टि से इन अतिप्राकृत तत्त्वों के प्रयोग का एक नया रूप सामने आया है।

ऊरुभग

इस एकांकी नाटक में दुर्योधन के जीवन की अन्तिम भाँकी दिखायी गयी है। गदा-युद्ध में भीम द्वारा ऊरु नोड़ दिये जाने पर वह युद्धभूमि में आहत पड़ा हुआ मृत्यु की प्रतीक्षा कर रहा है। उसके निकट सम्बन्धी-माता-पिता, पुत्र, पत्नी उलने मिलने आते हैं। वह एक वीर पुरुष की भाँति सबको धैर्य बचाता है, सान्त्वना देता है। जीवन की इस अन्तिम घड़ी में उसका हृदय उदात्त भावनाओं में पूर्ण है। वह क्षमा, दया, सहिष्णुता, स्नेह व कोमलता की माक्षात् मूर्ति प्रतीत होता है। महाभारत का दुर्योधन नाम की प्रतिभा के कलात्मक स्पर्श में एक उदात्त चरित्र बन गया है। नाटककार ने कथा के मुख्य सूत्र महाभारत में लिये हैं पर उनके सप्रयत्न में अपनी मौलिक दृष्टि का परिचय दिया है। कुछ परिवर्तनों और तर्कीकताओं का समावेश भी किया गया है। अधिकतर विद्वानों ने इसे एक का

1 शान्तिपर्व, अध्याय 3, 30-31, कणपर्व, 42 3 9

2 आदिपर्व, अध्याय 110 वनपर्व, अध्याय 310

3 कणभार, 22

‘उत्सृष्टिकाव’ नामक भेद माना है,¹ तथा यह संस्कृत का एकमात्र दुःखान्त नाटक कहा गया है। नाटक के अन्त में नायक दुर्योधन की मर्च पर ही मृत्यु हो जाती है।

मृत्युकालीन आभास ऊरुमग के अन्तिम दृश्य में एक महत्त्वपूर्ण अतिप्राकृत तत्त्व का प्रयोग मिलता है। दुर्योधन अग्निम मासों ले रहा है, उसके प्राण उसे छोड़कर जा रहे हैं। ऐसे समय में उसे अनेक प्रकार की आकृतियाँ दिखायी देती हैं। उसे शान्तनु आदि बाप-दादा इष्टमित्र वर्ग, मौ भाई तथा अभिमन्यु आदि मृत व्यक्ति प्रत्यक्षवत् दृष्टिगोचर होने हैं। अभिमन्यु ऐरावत पर बैठा है, उसने इन्द्र का हाथ धाम रखा है, वह काकपक्ष धारण किये हुए है, तथा क्रुद्ध मुद्रा में दुर्योधन से कुछ कह रहा है। इसके अलावा महामुद्र, गगानदी तथा उर्वशी आदि अप्सरायें भी उनके समीप में उपस्थित हैं। वह देखता है कि स्वर्ग में उसे लेने के लिए एक दिव्य वीरवाही विमान आया है जिसे मौ हस लीच रहे हैं। “मैं भी आपके पाम आ रहा हूँ” यह कहता हुआ वह स्वर्ग चला जाता है।²

हम बता चुके हैं कि प्रतिमा नाटक में राजा दशरथ की तथा अभिवेक में वाली की भी मृत्यु के समय ऐसे ही दृश्य दिखायी देते हैं। इससे ज्ञात होता है कि भाम ने इनका चित्रण तत्कालीन लोक-विश्वासा के आधार पर किया होगा।

मृत व्यक्तियों तथा अप्सरा, विमान, यगा आदि दिव्य वस्तुओं का दशन एक अतिप्राकृत घटना है। दुर्योधन के कथन में लगता है कि उसे शान्तनु, कण, अभिमन्यु, उर्वशी, दिव्यविमान आदि सचमुच में दिखायी देते हैं। कम से कम उसकी दृष्टि से इन वस्तुओं का यथार्थ अस्तित्व है। इस रूप में यह वर्णन अतिप्राकृत ही कहा जायेगा।

इस घटना का हम एक अन्य दृष्टि से भी विवेचन कर सकते हैं। दुर्योधन ने जो दृश्य देखा वह एक दृष्टिभ्रम या मिथ्या-आभास भी हो सकता है। और मरणामग्न व्यक्ति के लिए तो हम प्रकार का मिथ्याभास और भी स्वाभाविक है। नाटककार ने यहाँ अतिप्राकृत तत्त्व और त्रिविध व्यक्ति की मन स्थिति का अतीव कौशलपूर्ण समन्वय किया है। यदि दुर्योधन के अनुभव को हम मिथ्याभास भी मानें तो भी वह नितान्त निराधार नहीं कहा जा सकता। उसकी पृष्ठभूमि में तत्कालीन लोकविश्वास ही नहीं, महाभारत युद्ध की अनेक कारण घटनाएँ भी हैं। दुर्योधन जो कौरवों में सबसे बड़ा है, अब भी जीवित है, जबकि सभी छोटे भाइ मर चुके हैं। उसका परम सुहृद् कर्ण भी वीर गति प्राप्त कर चुका है। पांडव पक्ष

1 भान-ए स्टडी, पृ० 203

2 भा० ना० च०, पृ० 508

का अद्वितीय वीर अभिमन्यु भी अपनी अनुपम वीरता दिखाकर कौरवों के हृत् में अपन प्राणों से हाथ धो चुका है। अब ये सब स्वर्ग में हैं जहाँ की यात्रा पर दुर्योधन प्रस्थान कर रहा है। ऐसे अवसर पर मृत पूवजों या स्नेही बन्धुओं का स्मरण और उस स्मरण के अनीव सजीव हो जाने पर उनका प्रत्यक्षवत् दर्शन नितान्त स्वाभाविक है। कण व सौ आइयों के उल्लेख में दुर्योधन के हृदय का मित्र-स्नेह, भ्रातृ स्नेह, उनकी मृत्यु का शोक तथा उनका सामीप्य प्राप्त करने की उसकी तीव्र लालना व्यक्त हो रही है। अभिमन्यु की दुःख मुद्रा में दुर्योधन के पापभाव की स्पष्ट भव्य देली जा सकती है। पांडव पक्ष के वीरों में से दुर्योधन को केवल अभिमन्यु ही दिखायी देता है। कौरवों ने अभिमन्यु को अनीति से मारा था, दुर्योधन के अलमल में इस जघन्य घटना को लेकर अवश्य एक तीव्र पापबोध व अनुताप रहा होगा। अतः अभिमन्यु का क्रोध दुर्योधन की परितापग्रस्त आत्मा द्वारा अभिमन्यु में कल्पित की गई एक प्रतिप्रिया मात्र है।

शत हस्तों से युक्त दिव्य विमान तथा उबझी आदि अप्सराओं की कल्पना में तत्कालीन लोक-विश्वासों की अभिव्यक्ति हुई है। युद्ध में प्राणोत्सर्ग करने वाले वीरों के विषय में चिरकाल से यह धारणा रही है कि वे दिव्य विमानों में बैठकर स्वर्ग जाते हैं,^१ अप्सरायें उनका वरण करती हैं तथा वे स्वर्ग में दिव्य ऐश्वर्य का उपभोग करते हैं। ये धारणायें युद्ध की ता गौरवान्वित करती ही हैं, उसमें वीरगति प्राप्त करने वाले योद्धाओं को भी वर्तमान जीवन की क्षतिपूर्ति का एक सुखद आश्वासन देती है। ऐसे किसी आश्वासन के अभाव में युद्ध-कर्म धृष्टित कार्य हो जाता है। इस वरण द्वारा लेखक हमें बताना चाहता है कि दुर्योधन एक वीर पुरुष है तथा उसे वीरोचित गति प्राप्त हुई है।

यहाँ यह कहना उचित होगा कि नाटक के वस्तु-विधान में इस अनिप्राकृत तत्त्व का कोई विशेष महत्त्व नहीं है, इसके द्वारा लेखक ने दुर्योधन के चरित्र को कुछ गौरवान्वित करने का प्रयत्न अवश्य किया है। इसमें उसका बन्धु-प्रेम, भ्रातृ प्रेम तथा अभिमन्यु के अनीतिपूर्ण वध के लिए उसकी आत्मा का गूढ़ अपराधबोध सूचित होता है।

कृष्ण का परमेश्वरत्व कृष्ण इस नाटक में प्रत्यक्ष रूप से उपस्थित नहीं होते पर विभिन्न पात्रों के मुँह में उनके विषय में काफी चर्चा की गयी है। राम ने यहाँ भी कृष्ण और भगवान् विष्णु के एकत्व का संकेत दिया है। उल्लेखनीय बात यह है कि लेखक ने यह संकेत कृष्ण के विरोधी दुर्योधन और अश्वत्थामा के कथनों

में दिया है।¹ इमने प्रतीत होना है कि नाटककार अपने देष्ट देव विष्णु या कृष्ण के प्रति अपनी उम्मत श्रद्धा व भक्ति-भावना प्रकट करना चाहता है, चाहे उनके लिए उचित अवसर या पात्र हो न हो।

(ग) कृष्णकथामूलक नाटक

बालचरित

यह भाम का कृष्णकथा पर आधारित एकमात्र नाटक है। यद्यपि इसका केंद्र के नायक भी कृष्ण हैं, किन्तु उसकी बन्धु कौरवा व पाण्डवों के पारम्परिक-कृत तथा कृष्ण के दौलत से सम्बन्धित हैं, उनके व्यक्तिगत जीवन में नहीं। कृष्ण के व्यक्तिगत जीवन की जा भी चर्चा वहा आई है, वह आकस्मिक है। फिर भी 'द्वन्-वाक्य' के माध्य प्रस्तुत नाटक की एक बात में समानता है। दोनों ही नाटकों में कृष्ण 'नारायण के अवतार' माने गये हैं तथा उनके व्यक्तित्व को अलौकिक भूमिका पर प्रतिष्ठित किया गया है। दोनों का यह कथन ठीक साबूत होता है कि 'द्वन्वाक्य' नाम के कृष्णपरक नाटक 'बालचरित' की ओर सकारण का सूचक है।² 'बाल-चरित' में भगवान् कृष्ण के बाल-जीवन के अलौकिक व आश्चर्यजनक कार्यों का चित्रण किया गया है। समस्त नाटक अनिप्राकृत तत्त्वों से परिपूर्ण है। भाम ने कृष्ण का भगवान् विष्णु के अवतार के रूप में चित्रित किया है, अतः नाटक में उनका व्यक्ति-व आत्मकमोमान्य रूप में प्रकट हुआ है। चाम-रागिक घटनाओं द्वारा उनके ईश्वरत्व की ओर बार-बार ध्यान खींचा गया है। नाटककार की यह धार्मिक भावना ही नाटक का मूल स्वर है और इसमें प्रयुक्त अनिप्राकृतिक तत्त्वों का भी आधान है।

बालचरित में समाविष्ट अनेकान अनिप्राकृत प्रमाण वही हैं जो चिरकाल में कृष्ण कथा का अभिन्न अंग रहे हैं। नाटककार ने कुछ ऐसी बातों का भी समावेश किया है जो कृष्णकथा-सम्बन्धी हरिष, विष्णु और भावन आदि पुराणों में नहीं मिलती। उदाहरणार्थ पुराणों के अनुसार कृष्ण देवकी की आठवीं मनात में किन्तु नाटक में उन्हें सातवीं बताया गया है। विष्णु और भागवत पुराणों के अनुसार आकाशवाणी ने कम की चेतावनी दी थी कि देवकी की आठवीं मनात उसका वध करेगी।³ हरिष पुराणों के अनुसार नारद ने यह बात देवममा में सुनी और फिर कम की इसकी सूचना दी।⁴ किन्तु नाटककार ने आकाशवाणी या नारद-प्रदत्त

1 उम्मत, 30, 60

2 स्टेन ओनो दि इंडियन ड्रामा, पृष्ठ 87 (चर्चेजी स्थानपर)

3 वि० पृ० 51 3, भा० पृ० 10 1 34

4 हरि० पृ०, वि० पृ० 1 13-16

मृचना को मूक ऋषि के शाप में परिवर्तित कर दिया है तथा उसे भयावह आकृति में कस के समक्ष उपस्थित किया है। इसी प्रकार शिशु कृष्ण का असाधारण भार, अधकारपूर्ण मार्ग में प्रकाश की मृष्टि, नन्दगोप के स्नान के लिए भूमि से प्रस्फुटित जलधारा का उद्रेक, विष्णु के वाहन व आयुधों का मानव रूप में अवतरण, यशोदा की मृत पुत्री का पुनः जीवित हो जाना, कस की राजश्री का उसके घर से प्रस्थान, अरिष्टर्षभ व कालिय नाग को कृष्ण की विशेष चुनौतियाँ आदि अतिप्राकृत प्रसंग इस नाटक में आये हैं, पर पुराणों में नहीं। ये नूतन प्रसंग व कल्पनाएँ भास की मौलिक प्रतिभा की देन हैं अथवा कृष्णकथा के किसी प्राचीनतर रूप से सम्बद्ध, यह कहना कठिन है। पुसालकर^१, कीय^२, वलनर व सरूप^३ आदि विद्वान् इस बात पर सहमत हैं कि विष्णु, हरिवंश व भागवत पुराण अपने वर्तमान रूप में इस नाटक के कथास्रोत नहीं हो सकते। कीय के अनुसार कृष्णकथा की परवर्ती परम्परा की एक मुख्य विशेषता—‘शृंगारिक तत्त्व’ का इस नाटक में लगभग अभाव है। वलनर और सरूप के अनुसार बालचरित की कथा के जो अंश पुराणों से भिन्न हैं उनके विषय में यह विचारणीय है कि वे कहाँ तक भास की उद्मादना हैं और कहाँ तक कृष्णकथा के किसी प्राचीनतर या अधिक लोकप्रिय रूप से सम्बन्धित हैं।^४

बालचरित में कृष्ण के जन्म से लेकर कमवय व उग्रसेन के राज्याभिषेक तक की कथा अन्तर्गत है। कथा की पौराणिक प्रकृति, नायक के दिव्य व्यक्तित्व और उसके प्रति नाट्यकार की धार्मिक श्रद्धा ने सम्पूर्ण नाटक को अतिप्राकृत धरातल पर स्थापित कर दिया है।

कथावस्तु में अतिप्राकृत तत्त्व

बालचरित का वस्तु-विन्यास आद्यन्त अतिप्राकृतिक तत्वों में पूर्ण है। प्रथम प्रक के प्रारम्भ में ही ब्रह्मगीक से आकर नारद बताते हैं कि भगवान् नारायण न कस के सहार व लोकहित के सम्पादन के लिए वृणिकुल में जन्म लिया है।^५ नारद कृष्ण का दर्शन व परिचय कर उनके ईश्वरीय रूप की स्तुति करते हुए ब्रह्मगीक लौट जाते हैं।^६

१ भास ए स्टडी पृ० १०

२ दि सस्कृत ड्रामा, पृ० १००

३ त्रिनेत्रम प्लेज भाग २, पृ० १०९

४ वही

५ तन्भगवत सोर्वात्मनिधनमन्यय लोकहितार्थं कसवधाय वृणिकुल प्रभूत नारायण इष्टुमिह गतोऽस्मि । भा० ना० च० प ५१२,

६ यावदहमपि भगवन् नारायण प्रणिणोतुय ब्रह्मनामक यास्यामि, वही

कृष्ण के जन्म पर प्रकट हुए महानिमित्तों में देवकी व वसुदेव की अपने पुत्र की अलोकिता का आशान मिलता है।¹ वसुदेव जिगु कृष्ण को कत्त की क्रूरता में बचाने के लिए मथुरा से बाहर ले जाते हैं। उन्हें कृष्ण का शरीर दिव्य व मदर के समान गुरु प्रतीत होना है।² नन्दगोप जिगु पिता के अन्यकार-पूर्ण भाग को आलोचित कर देता है।³ वृष्टि-जल से परिपूर्ण यमुना दो भागों में विभक्त होकर वसुदेव को भाग देती है।⁴ यमुना पार कर वसुदेव एक न्यग्रोद वृक्ष के नीचे ठहरते हैं। वे उस वृक्ष के अधिष्ठाता देवताओं में प्रार्थना करते हैं कि नन्द गोप वहा आए। वसुदेव की प्रार्थना तत्काल फलवती होती है। नन्दगोप यशोदा में उत्पन्न अपनी मद्योत्पन्न मृत पुत्री के अंतिम स्मृति के लिए वहा आता है। वसुदेव के अनुरोध पर वह कृष्ण को अपने घर में जाना स्वीकार कर लेता है। नन्दगोप को स्नान के लिए जल की आवश्यकता होती है तो वही भूमि से जल की धारा फूट निकलती है।⁵ नन्दगोप कृष्ण के अनिजय भार के कारण उठने में असमर्थ रहता है।⁶ तभी नावान् विष्णु का वाहन गरुड वपच आयुध-चक्र, भस्त्र, गदा, खड्ग व धनुष मगरी प्रकट होकर भगवान् कृष्ण के बालचरित में सम्मिलित होने के लिए गोपा की बस्ती में उतरने का निश्चय प्रकट करते हैं।⁷ नन्दगोप व चक्र की प्रार्थना पर जिगु कृष्ण अपना भार कम कर देते हैं। अन नन्दगोप अब उठने में समर्थ होता है। जिगु के दिव्य प्रभाव में नन्दगोप के पावों की बेडिया अपने-आप टूट गिरती है।⁸ नन्दगोप के लौटने पर यशोदा की मृत पुत्री पुनर्जीवित हो जाती है।⁹ वसुदेव कत्त को बचिन करन की दृष्टि से उसे लाकर देवकी को सौंप देते हैं। लौटते समय यमुना उन्हें पुत्रवन् माग दे देती है।¹⁰

द्वितीय अंक के प्रारम्भ में कम अपगकुना से उद्विग्न रूप में हमारे सामने आता है।¹¹ उसे अनन्त प्रसार के अग्रिम व अभाव प्रारण दिखाने देते हैं। कज्जल

1 भ० ना० प० ५० ५१३

2 वही १ १२

3 वही १ १७

4 वही, पृ० ५१६

5 नन्दगोप - आनन्दमोक्षधन भव । आनन्दम । पावन भाग्यजा धरणी निरुद्धा मुद्राभागा
सन्निपत्यदिना । वही पृ० ५२१

6 नन्दगोप - भव । अस्तिवती म दास्य नन्दमदा वाक्क इहीनु न मन्यो । वही पृ० ५२१

7 बालचरित १ २७-२९

8 नन्दगोप - आनन्दमोक्षधन भव । आनन्दम । इन वपन पतिव । वही, पृ० ५२४

9 नन्दगोप - (परिक्लृप्त) अन प्रज्ञातप्रणोद दारिका । वही, पृ० ५२५

10 नन्दगोप - जय दम भावनी यमुना तनैव मित्रा । वही, पृ० ५२५

11 बालचरित २१

के समान काली चाण्डाल कन्याओं उससे विवाह का प्रस्ताव करती हैं ।¹ कम के डाटने पर वे अकस्मात् गायब हो जाती हैं ।² तभी मनुक ऋषि का शाप उसे नीतर जाने मे रोक देता है । वह कहता है कि तुम्हारे घर पर अब मेरा अधिकार हो गया है ।³ शाप का आकार अतीव भयानक है, वह शिव के साक्षात् त्रोट्र जैसा प्रतीत होता है । वह कम के हृदय मे प्रविष्ट होने के लिए श्मशान से आया है ।⁴ ज्यों ही कम को नींद आती है, शाप और उसकी सगिनिया-लक्ष्मी, खननी, कालगति, महा-निद्रा व पिपलाक्षी कस के प्रासाद में छा जाती है । वे कस की राजश्री को विदा देकर वहा अपना आधिपत्य जमा लेती हैं ।⁵ शाप कम के शरीर मे प्रविष्ट हो जाता है । नींद खुलने पर कस समझ नहीं पाता कि उसने मचमुच के प्राणियों को देखा है या स्वप्न मात्र ।⁶

कम को रात्रि मे वायु का उद्भ्रमण, भूकम्प, दैवतप्रतिमा आदि जो निमित्त दिग्वायी दिये उनका अर्थ पूछने के निण वह वाल्वाकि नामक काबुकीय को सावत्सरिक और पुरोहित के पाम भेजता है ।⁷ व बताने है कि किसी दिव्य प्राणी के पृथ्वी पर जन्म लेने के कारण ये विकार उत्पन्न हुए हैं ।⁸

कम को बताया जाता है कि देवकी ने पुत्री को जन्म दिया है । वसुदेव व देवकी की प्रार्थना हुकरा कर वह उस कन्या को शिला पर दे मारता है । कन्या दो अंशो मे विभक्त हो जाती है, एक अंश आकाश मे उडकर कार्त्यायिनी बन जाता है ।⁹ कार्त्यायिनी हाथो मे उज्ज्वल ज्वरन लिए हुए है तथा अपने पापद कुण्डोदर, शूल, महीनील व मनोजव से परिवारित है ।¹⁰ कार्त्यायिनी भी कुण्ड की वालनीनाओं

1 मवा जागच्छ भव । आगच्छ । अन्मात्रं कथं जाना त्वया सह विवाहो भवतु । भा० ना० च०, प० 525 526

2 राता-जा अगच्छव । कथं महर्षेव मष्टा । वही, प० 526

3 शाप-हं स्वदेशी प्रविशति । इदं खनु मम गृहं मन्तव्यम् । वही

4 बालचरित 2 4 5

5 शाप एवम् । राजश्री । अपरामनु भवती । इदं खनु मम गृहं मन्तव्यम् । भा० ना० च०, प० 527

6 राता-किं स्वप्नो नु भयानुभूत । वही, प० 529

7 वही, प० 529

8 बालचरित ॥ 10

9 एवाग पतितो भूमविनाशा त्रिमुल्लत ।

मा निहन्तुमिहोदधूत करं शस्त्रयमुत्पन्नम् ॥ वही, 2 18

10 वही, ॥ 21-24

का दर्शन करने के लिए अपने गणों सहित गोप-वेष में घोष की ओर चली जाती है।¹

तृतीय अंक के प्रवेशक में दामक बनाना है कि कृष्ण का जन्म हुआ तब से घोष में गाये रोगमुक्त हैं तथा वद, मूल, पत्र, दूध, घृत, व मधु का वाटुल्य हो गया है।²

वृद्ध गोपालक शिशु कृष्ण द्वारा पूनना, यमलाजुन, धेनुक प्रलव, केशी आदि दानवों के रूप की सूचना देता है।³ अनन्तर हल्लीमक नृत्य करते समय दामोदर को दानव अग्निष्टपेय के आगमन की सूचना मिलती है। यह दानव वृषभ का रूप धारण कर कृष्ण को मारने आया है।⁴ कृष्ण उसका रूप भ्रम करने के लिए एक पाव पर खड़े हो जाते हैं और चुनौती देते हैं कि तुममें शक्ति हो तो मुझे हिला दो। अग्निष्टपेय उन्हें गिराने के प्रयत्न में स्वयं मूर्च्छित होकर गिर पड़ता है। वह कृष्ण को विष्णु या पुण्योत्तम के रूप में पहचान कर⁵ उसी के हाथ में भरने के लिये युद्ध करता है, कृष्ण उसे पल भर में मार गिराते हैं।

चतुर्थ अंक में कालिय-मदन की घटना घित्रित है। कृष्ण यमुना तट में बूढ़ कर कालिय नाग से युद्ध करते हैं। बाद में उसके फना पर चढ़ जाते हैं और हल्लीमक नृत्य करते हैं।⁶ वे कालिय को चुनौती देते हैं कि तुम अपनी विष-ज्वाला से मेरे हाथ जलाकर तो दिवाओ। कालिय प्रयत्न करता है, पर सफल नहीं होता। तब वह भी दामोदर के ईश्वरत्व को पहचान कर⁷ अपने व्यवहार के लिए उनमें क्षमा मागता है। बाद में वह यमुना-तट में व्याघ्र सारा विष समेट कर अन्यत्र चला जाता है।

पंचम अंक में दामोदर कम के निमन्त्रण पर धनुमह में भाग लेने के लिए मथुरा जाने है। सकपण भी उनके साथ है। वहा वे उत्पत्तापीड नामक मदोन्मत्त हारी का दान उखाड़ कर उसे मार डालते हैं,⁸ दानी मदनिष्ठा की द्रव्य मिटा देते

1 भा० ना० च०, प० 533

2 वही पृ० 535

3 वही, प० 536 537

4 वही, पृ० 545

5 वही पृ० 542

6 भाग विपान्बन्धनस्य महोरासः ।

हल्लीमक सचनित रश्मि वहामि ॥ वा० च० 4 6

7 कालिय—प्रमोदनु, प्रमोदनु भयवान नायकः । भा० ना० च० प 547

8 बाल चरित 5 ॥

है^१ धनु जाना के रक्षक सिंहवत को एक ही घंटे में मार गिराते हैं,^२ तथा चाणूर व मुष्टिक नामक मल्लों को मार कर^३ प्रासाद-शिवर पर स्थित कम को नीचे गिराकर उसका भी वध कर देते हैं।^४

कम का वध होने पर देवगण प्रसन्न होकर नृत्य-वादन व पुष्प-वृष्टि करते हैं। नारद गंधर्वा और अप्सरसों के साथ कृष्ण का दर्जन व स्तुति करने के लिए देवलोक में आते हैं।^५

इस विवरण में स्पष्ट है कि 'वाल्मीकि' में कृष्ण के ईश्वरत्व का प्रतिपादन ही भाग का ध्येय है। कृष्ण ने कस आदि दुष्टों का वध करने के लिए वृष्टि कुत में जन्म लिया है। वे भगवान् नारायण के अवतार हैं। नाट्यकार ने उनके नारायणत्व को वही भी दृष्टि से ओझल नहीं होने दिया है। कृष्ण के मनी कार्य उनकी ईश्वरता के परिचायक हैं। नारद, वसुदेव व नन्दगोप तो उनकी ईश्वरता से परिचित हैं ही, शरिष्टपथ व कालिय जैसे दुष्ट भी अंत में कृष्ण के दबी रूप को पहचानने में समर्थ होते हैं। शरिष्टपथ तो जानबूझ कर दामोदर के हाथों से मरता है जिससे उसे अक्षय लोक की प्राप्ति हो।^६ कृष्ण के ईश्वरत्व का ही यह चमत्कार है कि कम सहित कोई भी दानव या दुष्ट युद्ध में उनका समरक्ष नहीं हो पाता। इसमें कृष्ण की अलौकिकता तो प्रकट होती है, पर युद्ध-दृश्यों में वास्तविक मर्त्यता का तत्त्व नहीं उभर सका है। कृष्ण के ईश्वरत्व व अनौकिस चमत्कारों की अतिशय महत्त्व देने का परिणाम यह हुआ है कि नाटक में मानव-तत्त्वा की उचित स्थान नहीं मिल सका है।

शास्त्रीय दृष्टि से 'वाल्मीकि' की कथावस्तु 'प्रम्यात' कही जायेगी। वह भाग के युग की कृष्ण-मज्जी पौराणिक कथाओं पर आधारित है। ये कथाएँ बाद में पुराण ग्रन्थों में भी संकलित की गईं। डा० दे के अनुसार इस नाटक की कथा-वस्तु कृष्ण के प्रारम्भिक जीवन की अनुसन्धित घटनाओं पर आधारित है तथा इसमें प्रभाव की अन्विति व पूर्णता का लक्षण अभाव है।^७ किन्तु यह आलोचना तथ्य

१ भा० भा० च०, पृ० ५५०-१

२ वही, पृ० ५५१

३ वही, पृ० ५५३-४

४ वाल्मीकि ५ ११

५ बने प्रमथिने विष्णो पूजार्थं देवशामनान् ।

मगधर्षामराभिन्व दबनावादिहायन ॥ वही ५ १७

६ वही, अंक ३, पृ० ५४२

७ ए हिस्ट्री ऑफ़ सत्सुत निरूपण, पृ० ११५

मत नहीं रही आ सकती । यदि हम नाटककार के उद्देश्य की दृष्टि में रचें तो कह सकते हैं कि वस्तु-योजना और प्रभाव-मृष्टि में उसे काफी सफलता मिली है । उसने कृष्ण के बाल-जीवन के जिन प्रसंगों को नाटक में प्रदर्शित किया है, वे पर्याप्त प्रभावशाली हैं । पौराणिक कथाओं का आधार लेने हुए भी नाटककार ने घटनाओं के चयन में स्वतंत्र दृष्टि का परिचय दिया है । प्रथम अंक में जिज्ञा कृष्ण की दिव्यता के सूचनार्थ परपरागत कथा में अनेक नवीन अनिप्राकृत प्रसंगों की योजना की गई है । विष्णु के पंच आयुष व गरुड का मानवीकरण भास की मौलिक कल्पना है जो 'द्वन्वाक्यम्' में भी इसी रूप में आयी है । डा० दे की यह आपत्ति कि इन प्रसंगों का कोई नाटकीय महत्त्व नहीं है, ^१ उचित नहीं कही जा सकती । ये प्रसंग निश्चय ही कृष्ण के अलौकिक व्यक्तित्व के सूचक हैं, और उनके ऐसे व्यक्तित्व की स्थापना ही नाटक का प्रमुख उद्देश्य प्रतीत होता है ।

भाम की सबसे अधिक मौलिकता हमारे अंक में प्रकट हुई है जहाँ उन्होंने शाप, राजश्री तथा चाण्डाल कन्याओं जैसे पात्रों की मनोवैज्ञानिक व प्रतीकात्मक योजना की है । सम्पूर्ण नाटक में अनिप्राकृतिक तत्वों की ऐसी योजना अत्यन्त विरल है । चाण्डाल कन्याओं का कम के प्रति विवाह का प्रस्ताव, शाप व उसकी भयानक महती का कम के घर पर अधिकार, राजश्री का प्रस्थान, कम के हृदय में शाप का प्रवेश आदि घटनाएँ कम की अनुभूत दानवी प्रकृति, मवागीण नैतिक पतन तथा उसके आसन्न विनाश की सूचक हैं । माय ही नाटककार ने बड़े कौशल से यह संदेश भी जाग्रत रखा है कि कम ने इन विचित्र व भयानक प्राणियों को यथायथ रूप में देखा है कि स्वप्न में ? कम प्रतिहारी यगोपरा में पृथ्वी है कि क्या तुमने इस पर मानग कन्याओं को धूमन देखा ? वह उत्तर देती है कि प्रतिदिन मेवा करने वाले लोगों का भी राज प्रामाद में प्रवेश कठिन है फिर मानग कन्याओं की तो बात ही क्या ? ^२ इस पर कम कहता है कि मैं नही स्वप्न ही तो नहीं देखा ।

वाचस्पति के इस दृश्य की शैलम्पोयर के 'मैकवेथ' नाटक के उस दृश्य से तुलना की जा सकती है जहाँ मैकवेथ व बेको की तीन डाइना में निजत स्थान में बैठ होती है । ये डाइनों कुछ भविष्यवाणियाँ करके अकस्मान् अदृश्य हो जाती हैं । ^३ जिस प्रकार वहाँ डाइनों की वस्तुगत सत्ता के साथ एक मनोवैज्ञानिक प्रतीकात्मक सत्ता भी है उसी प्रकार प्रस्तुत दृश्य में चाण्डाल कन्याओं, शाप व राजश्री आदि की

१ ए हिस्ट्री ऑफ़ मन्वज लिटरेचर पृ० ११५

२ प्रतिहारी—ह मानवीय इति । निव मनु पश्यन्ते धनमात्मैव जनयेत् प्रवेगो दुःखं हि दुःखमात्मीयतमम् । भा० ना० च०, पृ० ५२९

३ शेक्सपीयर मैकवेथ, अंक १ तृतीय दृश्य

भी प्रतीति हमें दो रूपों में होती है। एक तो वास्तविक पात्रों के रूप में और दूसरे मनोवैज्ञानिक व प्रतीकात्मक तथ्यों के रूप में।

दूसी श्रृंखला में देवकी-कन्या के आकाश में उड़कर देवी के रूप में परिवर्तन की घटना आयी है। भास ने यहाँ भी दो नयी बातें जोड़ी हैं—(१) कन्या के शरीर के दो अंशों में से एक ही अंश आकाश में उड़ता है और (२) कार्त्यायिनी अपने परिवार सहित कृष्ण के बाल चरित में सम्मिलित होने के लिए गोपवेप धारण कर घोप की ओर चली जाती है। तृतीय से पंचम श्रृंखला तक की घटनाएँ पौराणिक कथाओं का अनुसरण करती हैं, किन्तु यहाँ भी नाटककार की चयन-कुशलता द्रष्टव्य है। तृतीय श्रृंखला के प्रवेशक में वृद्ध गोपालक ने शिशु कृष्ण द्वारा अनेक दानवों के वध की सूचना दी है। इस प्रवेशक द्वारा भास ने पौराणिक कथा के विस्तार को नाटकीय दृष्टि से सीमित करने का सफल प्रयास किया है। नाटक की दृश्य कथा में कृष्ण की मुठभेड़ केवल अरिष्टार्पण, कालिय, चाणूर व कंस के साथ दिखाई गई है, अन्य प्रसंगों की मात्र सूचना दी गई है। इससे नाटककार का वस्तुयोजना का प्रावीण्य प्रकट होता है।

भास ने इस नाटक में नाट्यशास्त्र के एक महत्वपूर्ण विधान का उल्लंघन किया है। नाट्यशास्त्र के अनुसार रंगमंच पर मृत्यु के दृश्यों का प्रदर्शन नहीं होना चाहिए।^१ भास ने इस नाटक में एक तो कथा, चार या पाँच मौने रंगमंच पर प्रदर्शन की है। परन्तु ये मृत्यु दृश्य अस्वाभाविक प्रतीत नहीं होने, प्रत्युत नाटक में यथायथा की मृष्टि वर कृष्ण की वीरता व अलौकिकता के प्रभाव को तीव्र करने में सहायक होते हैं।

वीथ के विचार में 'दानचरित' नाटक भास की मौनिक प्रतिभा का परिचायक है। उनके अनुसार द्वितीय श्रृंखला का 'प्रवेश-दृश्य' अपनी भयावहता में अनिश्चय प्रभावशाली है, तथा कवि ने विष्णु के पार्षदों व कार्त्यायिनी के परिवार की अद्भुत आकृतियों को प्रेक्षकों की कल्पना का विषय बनाने में तनिक भी संकोच नहीं किया है। ये सभी रंगमंच पर उपस्थित होते हैं, पर नि सन्देह ऐसी वेशभूषा में कि बहुत कुछ सामाजिकों के मनस्वजुओं पर छोड़ दिया जाता है। वीथ के अनुसार इस नाटक का एक प्रमुख दोष यह है कि इसमें पक्ष व प्रतिपक्ष के बीच अत्यधिक असमानता है। कृष्ण पर सभी विपत्ति नहीं आती तथा उनके साहसिक कर्म इतनी सरलता से निष्पन्न हुए हैं कि वे अपना अभीष्ट प्रभाव नहीं डाल पाते।^२

१ नाट्यशास्त्र ३३ १६ दण्डपर्व ३ ३४, सां ६० ६ १६

२ वीथ सन्दृष्ट भाषा, पृ० १०६ १०७

अतिप्राकृत पात्र

पौराणिक कथा पर आधारित होने में 'वाचरित' में अति प्राकृत पात्रों का बाहुल्य है। ये पात्र अधिकतर पौराणिक कल्पनाओं से निर्मित हैं। केवल द्वितीय अंक में भास ने कुछ नये पात्रों की सृष्टि की है जिनका कृष्ण-सम्बन्धी पौराणिक कथाओं में उल्लेख नहीं मिलता।

'वाचरित' में चित्रित अतिप्राकृतिक पात्र अनेक प्रकार के हैं। कुछ देवों पात्र हैं जो स्वर्ग से पृथ्वी पर अवतीर्ण होकर मानवीय कार्यकलापों में भाग लेते हैं। ऐसे पात्रों में नाटक के नायक दामोदर, नारद, विष्णु के पात्र आयुध तथा गन्ध, कार्त्तिकेयिनी तथा उनका परिवार उल्लेखनीय हैं। असुर पात्रों में कस, पूतना आदि दानव तथा अरिष्टशङ्ख व कालिय नाम उल्लेखनीय हैं। तीसरे प्रकार के पात्र प्रतीनात्मक व मनोवैज्ञानिक हैं जिनमें चाण्डाल युवतियाँ, शाप, वज्रग्राह, उसकी मञ्चरिया तथा कस की राजप्री सम्मिलित हैं।

दामोदर वे भावान् विष्णु के अवतार हैं जिन्होंने कम-वध तथा लोक-हित के प्रयोजन से वृष्णि कुल में देवकी के गर्भ में जन्म लिया है। वे माया व द्वारा शिशु बने हैं,¹ वस्तुतः वे त्रिलोकेश्वर, लोका के अभय-प्रदाता, सुरों के गुरु तथा देवों के धातक हैं। पूर्व अवतारों में रावण और विरोचन का वध उन्होंने ही किया था।² नाटक का सम्पूर्ण घटना-विन्यास कृष्ण या दामोदर के अलौकिक व्यक्तित्व का अनावरण मात्र है। वे अनेक चमत्कारों के जनक तथा अलौकिक शक्ति के धनी हैं। वे कितने ही असुरों को अनायास मात्र गिराते हैं। कोई भी प्रतिपत्नी शक्ति और प्रभाव में उनका तुल्य नहीं है। नाटककार ने प्रत्येक प्रसंग में उनकी 'ईश्वरता' का स्पष्ट शब्दों में उल्लेख किया है। शास्त्रीय दृष्टिमें 'दामोदर' दिव्य या दिव्यादिव्य कालि के नायक हैं।

नारद नारद का व्यक्तित्व पौराणिक कल्पनाओं एवं लोकविश्वासों का मिश्रित रूप उपस्थित करता है। वे वीणा-प्रेमी और कलत्र-प्रिय हैं।³ उन्हें शांति में ठठाना पसन्द नहीं है।⁴ लोभा में वैर पैदा करना और उन्हें आपस में लड़ाना उनका प्रिय विनोद है।⁵ वे लोक-लोकान्तरो में भ्रमण करते हैं। नाटक में वे कृष्ण का

1 मायया शिशुवमुपात निलोकेश्वर प्रह्ला—भा० ना० च०, पृ० 512

2 ना० च० 16-8

3 वही, 15

4 वही, 14

5 वैरागि भीमकठिना कलहा प्रिया मे। वही

दण्ड करने के लिए दो बार पृथ्वी पर आये हैं। दूसरी बार वे गन्धर्व व अम्बराओ को भी मात्र में लाते हैं।

विष्णु के षष्ठ आयुध व वाहन गरुड नाम ने 'द्वतवाक्यम्' के समान इस नाटक में भी इन्हे मानव-आकार में प्रस्तुत किया है। इसमें प्रतीत होता है कि भाग्य की यह कल्पना विशेष प्रिय थी। जैसा कि पहले कहा गया है, इन आयुधों के रूप में नाटककार ने ईश्वर की लोकशक्ति शक्ति का प्रतीकात्मक चित्रण किया है।

कार्यायनी व उसका परिवार मन्वन्त भाग्य ने भगवती दुर्गा को ही कार्यायनी कहा है। पुराणों के अनुसार वह भगवान् विष्णु की योगनिद्रा या योग-माया थी जो उन्हीं की आज्ञा में यशोदा के गर्भ में उत्पन्न हुई थी।¹ नाटक में द्रुम दान का तो संकेत नहीं दिया गया, पर यह अवश्य कहा गया है कि वह सुम्भ, निमुम्भ, महिष व अन्य देव-शत्रुओं का वध कर कम के कुल का नाश करने के लिए वसुदेव के वन में पैदा हुई है।²

कस भगवान् नारायण ने इसी के वध के लिए अवतार लिया है। दामोदर के अनुसार वह पूर्व जन्म में असुर था,³ किन्तु उसका चरित्र दानव या असुर के रूप में उतना नहीं उभर सका है जितना एक दुष्ट, दुर्गाचारी और क्रूर राजा के रूप में।

अथ असुर पूनता, यमलाजुन, प्रलव, धेनु व केशी आदि दानव नमश स्त्री, वृक्ष, नन्दगोप, गदम और तुग्ग का रूप धारण कर कृष्ण को मारने आते हैं, किन्तु वे स्वयं ही उनके द्वारा मार दिये जाते हैं।⁴ मृत्यु के पूर्व ये सभी अपन वास्तविक दानव रूप में प्रकट होते हैं।

वाण्डाल कपायें शाप व राजध्वी ये सभी प्रतीकात्मक अनिप्राकृत पात्र हैं जिनका विवरण हम पहले दे चुके हैं। नाटक में प्रतीकात्मक पात्रों के समावेश की परम्परा भाग्य में भी पुरानी है। उपलब्ध नाटक-साहित्य में सर्वप्रथम अवधोप के एक खचित नाटक में कतिपय प्रतीकात्मक पात्रों की योजना मिलती है जिसकी चर्चा हम पहले कर चुके हैं। इन पात्रों के अलावा बुद्ध स्वयं भी इस नाटक के एक पात्र हैं। अतः इसमें यथावत् व प्रतीक दोनों प्रकार के पात्रों का सम्मिश्रण है।

1 विष्णु पुराण 5, 23 भागवत पुराण 10 3 47

2 भा० च० 2 20

3 मयैषु जम विहस म तानि पापे, कमाणि चाप नगरे घनन न तावत ।

यावत्त कमहन्व युति पातविजा न मानरागुग्मह कपशमि ॥ बह्वे, ८ 6

4 भा० ना० च०, पृ० 536-7

यही बात हमें भास के बालचरित के द्वितीय अंक में देखन की मिलती है। हमें शाप, चाण्डाल युवनिष्ठा व राजश्री प्रतीकात्मक पात्र हैं और कम एक यथाथ पात्र। इस प्रकार इन प्रतीकात्मक पात्रों की कल्पना में भास ने सम्भवतः अपने पूर्ववर्ती नाटक-साहित्य की एक मान्य परम्परा को ही आगे बढ़ाने की चेष्टा की है। महान्तर अवश्य है कि जहाँ अश्वघोष के पात्र मानसिक तत्त्वों (बुद्धि, धृति आदि) के प्रतीक हैं वहाँ भास के पात्र सत्त्वावीन लोक विश्वामो के मूर्त रूप प्रतीत होते हैं। भास के पश्चात् एक दीर्घ काल तक हमें नाटकों में प्रतीकात्मक पात्रों की योजना नहीं मिलती। अनेक शताब्दियाँ बाद कृष्णमिश्र (११वीं सदी ई०) के प्रबोध-चन्द्रोदय में प्रतीकात्मक जैसी का पुनः नवोन्मेष हुआ। यद्यपि भास ने अपने संपूर्ण साहित्य में ऐसे एक ही दृश्य की योजना की है, पर यह दृश्य प्रतीकात्मक पात्रों की प्रभावपूर्ण योजना में उसके नैपुण्य का सूचक है।

अतिप्राकृत तत्त्व और रस

शास्त्रीय दृष्टि से नाटक में शृंगार और वीर इन दो रसों में से कोई एक अर्ग होना चाहिए। अन्य रसों की योजना अंग के रूप में हो की जा सकती है। 'बालचरित' में शृंगार रस की हल्की सी झलक तृतीय अंक में हर्लीमक नृत्य के प्रसंग में मिलती है, किन्तु उसका मध्यम विकास व परिष्कार नहीं होता। नृत्य के बीच में ही दानव अरिष्टार्पण के आगमन की सूचना मिलने में नाटक की भावधारा शृंगार से हटकर वीर रस की ओर मुड़ जाती है।

'बालचरित' का प्रधान रस वीर है जिसकी व्यञ्जना अंतिम तीन अंकों में हुई है। प्रथम अंक में शिशु कृष्ण का अनौकिक व्यक्तित्व व काय अद्भुत रस के व्यञ्जक हैं। द्वितीय अंक में कम के राजप्रासाद में रात्रि के समय शाप व चाण्डाल-कन्याओं का भयावह रूप व कायकलाप विस्मय व भय के भाव जाग्रत करते हैं। यहाँ विस्मय भाव भयानक रस के मन्त्रियों के रूप में व्यक्त होता है। देवकी-कन्या के आकाश में उड़ने और कात्यायिनी के रूप में परिवर्तित होने का प्रसंग भी अद्भुत-मिश्रित भयानक रस का व्यञ्जक है। इस प्रकार नाटक के विभिन्न स्थलों में विभिन्न रसों की निष्पत्ति होती है, किन्तु संपूर्ण नाटक की दृष्टि से वीर रस ही प्रधान है। कृष्ण ने कम के वध के लिए पृथ्वी पर जन्म लिया है, अतः प्रथम व द्वितीय अंकों में वर्णित अनौकिक वस्तु-व्यापार कम व अन्य दानवों के वध-रूप उद्देश्य के प्रति अंग है। अरिष्टार्पण, कालिय व कम आदि के वध के लिए कृष्ण का उत्साह तथा तज्जन्य अनौकिक वरम अद्भुत परिपुष्ट वीर रस के व्यञ्जक है। यह भी उल्लेखनीय है कि नाटकीय घटनाचक्र के बीच-बीच में विभिन्न पात्रों के माध्यम से नाटककार

ने अपने भक्तिभाव को बार-बार सुवर्णित किया है। वस्तुतः नाटक में चित्रित अशुभ व बीर रस सर्वत्र नाम की इस धार्मिक चेतना में अनुप्राणित है।

(घ) लोककथामूलक नाटक

भाम के चार नाटक लोककथाओं पर आधारित हैं—(१) प्रतिज्ञायोगन्द्यरायण (२) स्वप्नवासवदत्त (३) अविमारक और (४) चारुदत्त। इनमें से प्रथम दो में उदयन और वासवदत्ता के प्रेम की लोकप्रिय कथा अंकित है। वासिदास ने भवनी देश में उदयन कथा को व्यापक लोकप्रियता का उल्लेख किया है।^१ साह्यण, बौद्ध व जैन साहित्य में इस कथा के विभिन्न रूप देखने को मिलते हैं। गुणादय की वृहत्कथा के मन्हुन स्थानों में भी यह कथा आयी है, जिसमें अनुमान होता है कि नूत वृहत्कथा में भी यह अग्रगण्य रही होगी। मोमदेव के कथामरित्मागर की कथा व इन नाटकों की कथावस्तु की तुलना में यह स्पष्ट है कि कथा का मोटा रूप तो दाना में समाप्त है, पर व्योम की दृष्टि में पर्याप्त अन्तर है। या तो मूल वृहत् कथा में इस कहानी का रूप कथामरित्मागर आदि में भिन्न रहा होगा या भाम ने किसी अन्य स्रोत में यह कथा ली होगी अथवा अपने नाटकीय उद्देश्यों की दृष्टि में मूल कथा में परिवर्तन किये होंगे। मूल वृहत्कथा के अग्रगण्य होने में इस विषय में किसी निष्कर्ष पर पहुँचना कठिन है। फिर भी हम सामान्यतः यह मान सकते हैं कि कथामरित्मागर में उदयन कथा जिस रूप में मिलती है लगभग उसी रूप में या उनमें मिलने-जुलने रूप में यह वृहत्कथा में भी रही होगी। अब कथामरित्मागर की कथा के साथ तुलना द्वारा हम नाम की मौलिकता का कुछ अनुमान लगा सकते हैं।

प्रतिज्ञायोगन्द्यरायण और स्वप्नवासवदत्त दोनों नाटक विषयवस्तु की दृष्टि में परस्पर सम्बद्ध हैं। प्रतिज्ञायोगन्द्यरायण की ही कथा को स्वप्नवासवदत्त में आगे बढ़ाया गया है, तथापि नाटकीय गुणों की दृष्टि में प्रतिज्ञायोगन्द्यरायण की अपेक्षा स्वप्नवासवदत्त श्रेष्ठतर है तथा भाम की सर्वोत्तम नाट्यकृति होने के साथ मन्हुन नाट्य-साहित्य की भी एक महती उपलब्धि कही जा सकती है। अविमारक और चारुदत्त भी लोककथाओं पर आधारित हैं, पर इनके स्रोत के विषय में निश्चित रूप में कुछ कहना कठिन है। कथामरित्मागर में पुरातन और उनके प्राशस्त्य का चण्डालकुमार की कथा आयी है पर नाटकीय कथा के कुछ महत्त्वपूर्ण अंशों का इस कथा में उल्लेख नहीं मिलता। भाम के लोककथामूलक नाटकों में से इसी में अनिप्राकृत तत्वों का सबसे अधिक प्रयोग हुआ है।

यहाँ तक 'चाम्दत्त' का प्रश्न है, वृहन्स्पति के सम्मृत-रूपान्तरो म या अन्यत्र उही भी उमका कोई आधार प्राप्त नहीं होता । यह भी हो सकता है कि नाटककार ने किसी ऐसी लोककथा का उपयोग किया हा जो परवर्ती काल मे सुगमि न रही हो । इसमे कोई भी उत्तेजनीय अनिप्राकृत तत्त्व नहीं मिता, इसलिए हमने इसे अपन प्रस्तुत अध्ययन की सीमा से बाहर रखा है । शूद्र 'मृच्छकटिक' के माय चाम्दत्त के सम्बन्ध का प्रश्न गनीव विवाद का विषय रहा है पर हमारे अध्येय विषय के माय सम्बन्ध न होने मे हमने यहा उसका विवेचन नहीं किया है ।

प्रतिज्ञायौगन्धरायण

यह चार अ को का रूपक है जिमे किसी ने नाटिका और किसी न प्रकरण माना है ।¹ माकड के अनुसार इसमे प्रकरण का एक भी प्रधान लक्षण नहीं मिलता ।² डा० गगपति शान्त्री न इस "अल्प नाटक-नाटिका" अथ म नाटिका स्वीकार किया है । डा० बनर्जी शान्त्री ने इसे ईहामृग माना है, किन्तु पुसालकर के मन मे इसकी ख्यावस्तु म "अनिच्छुक दिव्य स्त्री" के हरण का अभाव है जो ईहामृग का एक आवश्यक लक्षण कहा गया है ।³ नाटिका और ईहामृग दोनों मे शृंगार रस प्रधान होना चाहिए, पर प्रतिज्ञायौगन्धरायण मे उदयन और वासवदत्ता का प्रणय-वृत्त पृष्ठभूमि मे ही रहा है । भास का उद्देश्य यौगन्धरायण के चरित्र और उनकी नीतिनता को ही प्रकाश मे लाना है । इसी दृष्टि से उमने उदयन और वासवदत्ता को एक बार भी सामाजिको क सामने उपस्थित नहीं किया ।

प्रतिज्ञायौगन्धरायण मे अनिप्राकृत तत्त्वो का अनीव सीमित प्रयोग हुआ है । नाटककार न वस्तु, पात्र और वातावरण तीनों का अधिकतर लौकिक स्तर पर ही चित्रण किया है । यह उत्तेजनीय है कि कथामरितुमागर की सम्बन्धित कथा मे नाटकीय कथा की अपेक्षा अनिप्राकृत तत्त्वो का प्रयोग अधिक हुआ है । कथार्सारत्न-सागर के अनुसार यौगन्धरायण न उज्जयिनी के श्वशुरान मे यागेश्वर नामक एक ब्रह्मगर्भ मे मित्रता की तथा उमरी बनायी युक्ति से अपना रूप बदल लिया जिसमे वह एक विरूप, कुबडा, उगमत्तवज्ज, खलवाट और हास्योत्पादक व्यक्ति हो गया । इनी

1 प्रतिज्ञायौगन्धरायण की "स्थापना" मे इस प्रकरण कहा गया है— 'ननुम्वगीनप्रमादिन रगे वयमपि प्रकरणमभिमह । कोय क अनुमाग प्रकरण से इसका जातिव' साम्य है । ५० सस्कृत द्रामा, पृ० 102

2 टाइल्स जॉय् सस्कृत द्रामा ५० 55

3 दे० मान-ए स्टडी, पृ० 272-273

युविन से उसने वसन्तक का भी रूप बदल डाला ।^१ कथामरित्सागर का यौगन्धरायण अदृश्य होने की विद्या में निपूणता है । वह उदयन, वासवदत्ता व उनकी सन्धियों के समझ देखने-देखने अदृश्य हो जाना है ।^२ इस अदृश्य रूप में ही वह राजा की बेइया काटकर वासवदत्ता व उनकी सन्धियों को बंधन करने के लिए उसे वशीकरण की औपधिया देता है ।^३ वह दूसरी बार पुन अदृश्य रूप में^४ उदयन में भेंट कर वासवदत्ता के साथ उज्जयिनी में भाग निकलने की कूट योजना में उसे परिचित कराता है ।

इसमें स्पष्ट है कि लोककथा में यौगन्धरायण का व्यक्तित्व बहुत कुछ अनिमानवीय था जिसे भास ने यथामभव मानव रूप में ढालने का प्रयत्न किया है । भास की दृष्टि में यह उचित भी है । कथामरित्सागर में यौगन्धरायण का अलौकिक व्यक्तित्व उसके नीति-नैपुण्य को पूरी तरह उभरने नहीं देता । वहाँ यौगन्धरायण एक मिद्धिमम्पन्न पुरुष है, नीति-प्रवीण नहीं । नीतिज्ञता एक मानवीय गुण है जो तभी प्रभावी रूप में प्रकाश में आ सकती है जब उसका सबंध किसी मनुष्य से हो, अनिमानव से नहीं । भास का उद्देश्य यौगन्धरायण को एक नीति-कृशाल व स्वामि-भक्त मनी के रूप में चित्रित करना था, अतः उसके व्यक्तित्व को अलौकिकता में सर्वथा मुक्त रखा गया है । इसमें उसका व्यक्तित्व अधिक प्रभावशाली व विश्वसनीय हो सका है । नाटक का यौगन्धरायण एक मनुष्य पात्र है, इसलिए उसकी नीति-नैपुण्यता उसे गौगन्धर्वान्वित करनी है, जबकि कथामरित्सागर में वह उसकी अलौकिकता का एक ही पक्ष है ।

भविष्य-कथन व अंशान्त नाटक के प्रथम अंक में यौगन्धरायण का द्वारपाल निमुण्टक उसे एक आश्चर्यजनक सूचना देता है । राजा उदयन के कल्याण के निमित्त जब ब्राह्मण-भोजन हो रहा था तब तिमो उन्मत्त-वेशधारी ब्राह्मण न जोर से हमकर रहा—‘आप लोग निश्चिन्तता से भोजन करें । इस राजकुल का अभ्युदय होगा ।’ यह वह कर तथा अपने उन्मत्त वेप को वहीं छोड़कर वह महामा अदृश्य हो गया ।^५ बाद में एक ब्राह्मण यौगन्धरायण के पास उन वस्त्रों को लेकर आया । उसने बताया कि भगवान् द्विपादन इन वस्त्रों को छोड़कर गये हैं ।^६ तब यौगन्धरायण

१ कथामरित्सागर, संस्कृत २, तरंग ४ ४७-५१

२ वही २, ४ ५९-६०

३ वही, ६३-६४

४ वही, तरंग ५ ३

५ भा० ना० ५०, पृ० ७१

६ वही, पृ० ७१

ने उन्हें पहन कर देखा और पाया कि उनके कारण उसका रूप कुछ और ही हो गया है ।¹ उसने सोचा "द्वैपायन मेरे लिए इन वस्त्रों को छोड़ गये हैं । उस साधु पुरुष (द्वैपायन) के द्वारा धारित यह उन्मत्तमदृश वेष राजा को मुक्ति दिलायेगा और मुझे प्रच्छादित रखेगा ।"² आगे के अंको में हम योगन्धरायण को इसी उन्मत्तवेष में उदयन की मुक्ति के लिए प्रयास करते देखते हैं ।

कथासरित्सागर और नाटक दोनों में योगन्धरायण का उन्मत्तरूप में परिवर्तन बनाया गया है, पर इस परिवर्तन का कारण उनमें भिन्न भिन्न निर्दिष्ट है । प्रथम में ब्रह्मराक्षस द्वारा बनायी मुक्ति में ऐसा होता है और दूसरे में द्वैपायन द्वारा परिवर्तन वस्त्रों में । यहाँ नाटककार ने मूल कथा में जो परिवर्तन किया है वह साधक है । जहाँ तोटकथा का योगन्धरायण ब्रह्मराक्षस में मुक्ति सीधकर मन्त्र-तन्त्र व योग आदि द्वारा अपना रूप-परिवर्तन कर एक सिद्ध पुरुष बन जाता है वहाँ नाटक का योगन्धरायण यथावत् रहना है, केवल महर्षि द्वैपायन के वस्त्र पहनने में उसका रूप उन्मत्त पुरुष जैसा हो जाना है, वह अलौकिक या सिद्ध पुरुष नहीं बनता । कथासरित्सागर के अनुसार योगन्धरायण न केवल अपना ही रूप बदलता है अपितु वसन्तक के शरीर को भी बदल डालता है । नाटक के योगन्धरायण में ऐसी कोई अलौकिक शक्ति नहीं बताई गयी । अगर कोई अलौकिकता है तो वह वेदव्यास व वस्त्रों में ही है । अतः योगन्धरायण का मूल लौकिक व्यक्तित्व अपरिवर्तित रहना है । इस प्रकार नाटककार ने कथा को लौकिक धरातल से पृथक् नहीं होने दिया है तथा योगन्धरायण के नीति-निपुण मानव-रूप को ही विशेष गौरव दिया है । किन्तु चरित्र-चित्रण की दृष्टि से प्रशंसनीय होने हुए भी वस्त्रों में संबंधित रूपना नाटकीय दृष्टि में सगन नहीं है । द्वैपायन का उन्मत्त रूप में आगमन तथा अपने वस्त्र छोड़कर अकस्मात् गमन आदि का नाटक की मुख्य कथा में कोई सम्बन्ध नहीं है, अतः यह प्रसंग आरोपित-मा प्रतीत होता है । नाटककार ने केवल योगन्धरायण के रूप-परिवर्तन के लिए इस प्रकार की कल्पना की है जो बन्धु-विद्या की दृष्टि से उचित नहीं लगती । इस मुक्ति द्वारा नाटककार ने योगन्धरायण को तो अनि-मानवीयता में वृद्ध किया है, पर कथावस्तु में एक असंगत अतिप्राकृत प्रसंग को प्रवेश कर लिया है ।

1 योगन्धरायण — कथमयद रूपमिव मे मयूत्तम् । वर्ग, पृ 72

2 उन्मत्तमदृशो वेषो धारितस्तेन साधुना ।

माचक्षिष्यति राजानं मा च प्रच्छादयिष्यति ।

प्रस्तुत नाटक में एक मात्र 'द्वैपायन' का व्यक्तित्व अलौकिकता लिए हुए है। उनके द्वारा परित्यक्त वस्त्रों में कुछ ऐसी विशेषता है कि योगेश्वरायण का अपना वास्तविक रूप विलुप्त हो जाना है। नाटककार ने उन्हें भविष्यद्रष्टा और अन्तर्धान की अलौकिक शक्ति में युक्त बताया है। यह उल्लेखनीय है कि नाटक में द्वैपायन की चर्चा मात्र आई है, वे किसी भी दृश्य में प्रत्यक्ष उपस्थित नहीं होते।

स्वप्नवासवदत्त

छह अंका का यह नाटक भाम की सबसेष्ठ नाट्य कृति है। इसमें राजा उदयन के लोभे हुए राज्य की पुनः प्राप्ति के लिए उनकी पत्नी वामवदत्ता के अनुपम आत्मन्यास की कथा निबद्ध है। पञ्चम अंक का स्वप्नदृश्य भाम की एक अनूठी कल्पना है, जो इस नाटक के नामकरण का आधार है। नाटककार का मनसे अधिक नागल उदयन व वासवदत्ता के मानसिक भावों के चित्रण में प्रकट हुआ है। भाम मानव-हृदय के कितने बड़े पारसी थे यह बात इस नाटक के अध्ययन में स्पष्ट हो जाती है।

स्वप्नवासवदत्त में न कथावस्तु के अन्तर्गत कोई अतिप्राकृत तत्त्व आया है और न चरित्र-चित्रण में। नाटक की समस्त घटनाएँ पात्र एक-आतावरण सर्वथा मानवीय हैं। केवल कुछ लोक-प्रचलित विश्वासों के रूप में अतिप्राकृतिक तत्त्वों का उल्लेख हुआ है। इन विश्वासों को नाटककार ने नाटकीय कथा तथा उसकी मूल भावना के साथ समन्वित करने का सफल प्रयास किया है। ये तत्त्व निम्नलिखित हैं—

सिद्धादेश पुष्पकभद्रव आदि आदेशिकों ने भविष्यवाणी की है कि मगध-नरेश दशक की वहिन पद्मावती राजा उदयन की रानी होगी।¹ इसी भविष्यवाणी का ध्यान में रखकर योगेश्वरायण आदि मन्त्रियों ने वासवदत्ता का पद्मावती के पास नोहर के रूप में रखने का निश्चय किया। उन आदेशिकों के कथन में मन्देह के लिए तनिक भी अवकाश नहीं था, क्योंकि उनकी कुछ भविष्यवाणियाँ पहले भी मन्त्री प्रनाशित हो चुकी थीं। उदाहरणार्थ उन्होंने राजा उदयन पर भ्रान्त वाली विपत्ति की भविष्यवाणी की थी जो नहीं निवली² योगेश्वरायण के अनुसार स्वप्न

1 योगेश्वरायण (स्वगतम) एवम् । एषा सा मगधराजपुत्री पद्मावती नाम या पुष्पकभद्रादिभिरादशितराष्ट्रादि स्वाभिना दत्ता भविष्यतीति।

स्वप्नवासवदत्त (भाष्यनाटकचर्च में संशोधित) पृष्ठ 3

2 पद्मावती नरपते महिषी भवित्री
दृष्टं विनिर्दिष्टं यै प्रथमं प्रदिष्टा ।
तत्रापि यान् कृतमिदं न हि सिद्धवाक्यम्

मुच्यते गच्छति विधिः सुशरीरितानि ॥ वही, १११

विधि (विधाना) भी सिद्धजनों के सुपरीक्षित वाक्यों का उल्लेख नहीं कर सक्ता।

महा नाटककार ने सिद्ध पुष्प के आदेश या भविष्यवाणी के रूप में जिस अनिप्राकृत तत्त्व की योजना की है वह एक प्रचलित लोक-विश्वास तो है ही, नाटक की वस्तु-योजना की दृष्टि में भी मान्य है। कथामरित्सागर की रूपा में 'सिद्धादेश' की बात नहीं आयी। वहाँ भी वामवदत्ता पद्मावती के संरक्षण में लीपी लगी है पर सिद्धादेश के कारण नहीं। वहाँ मन्त्रियों को केवल राजनैतिक प्रयोजन में पद्मावती का उदयन के साथ विवाह इष्ट है। नाटक में भी मुख्य कारण राजनैतिक ही है पर उसे सिद्धादेश द्वारा एक लोकोत्तर अनुमोदन भी दिया गया है जिसमें नाटकीय घटनाचक्र में एक अवश्यभावना का तत्त्व समाविष्ट हो गया है। जिस प्रकार उदयन की राज्यानाज्ञापी विपत्ति पूर्वनिश्चित थी, उसी प्रकार पद्मावती के साथ उनका विवाह भी एक अपरिवर्तनीय ईश्वर-विधान है। इस तरह लेखक ने नाटक की विशुद्ध मानवीय कथा में एक अतिप्राकृत तत्त्व जोड़ दिया है, पर यह नाटक के मानव-तत्त्व का सहायक व पूरक मात्र है। वह उसके महत्त्व को कम नहीं करता, केवल उसे एक अनिर्वचन प्रदान करता है। नाटक का यौगधरायण कथामरित्सागर के यौगधरायण की तुलना में वासवदत्ता की पद्मावती के संरक्षण में अधिक विश्वास के साथ सौंप सका है, क्योंकि उसे पद्मावती और उदयन के विवाह के विषय में तनिक भी सन्देह नहीं है।¹ कथामरित्सागर में उदयन के मन्त्रियों को केवल आशा ही है कि वामवदत्ता की मृत्यु की घोषणा के बाद मगधराज अपनी पुत्री का विवाह उदयन के साथ कर देगा, पर नाटक में उन्हें यह पक्का भरोसा है कि ऐसा होगा ही। अतः अब भी ऐसा होगा तब पद्मावती वामवदत्ता के जीवन व चरित्र की साक्षिणी होगी। दूसरी ओर कथामरित्सागर भी वासवदत्ता को अपनी मच्छरितता सिद्ध करने के लिए अग्निप्रवेश का प्रस्ताव करता पाता है² तथा अंत में एक आराधनावाणी द्वारा उसका पातिव्रत प्रमाणित किया गया है।³

1 राक्षस अथ पद्मावत्या इत्यत्र किं वामवदत्तायाम् ।

यौगधरायण —पृष्पकमन्त्रादिनिर्वादिषिकपदिष्टा स्वामिना देवी भविष्यतीति ।

भा० ना० चा० पृ० 5०

2 अग्निप्रवेशं कार्यो मे राजा हृदयशुद्धये ।

इति वामवदत्ता च वामापे बद्धनिश्चया ॥ 3 2 116

3 दयुक्ता विरते तस्मिन् दिव्या वातुदभूदियम् ।

धर्मदत्त नपते यस्य मत्तो यौगधरायण ॥

यस्य वामवदत्ता च भार्या प्राणमदवत्ता ।

न दापे कश्चिदेतस्या दयुक्ता वागुपारमन ॥ 3 2 119-120

भाष्यवाद स्वानवामवदत्त म भाष्य की परिवर्तनशीलता,¹ विवि की अनतिवर्णीयता² तथा देव की निष्ठुरता³ का भी अनक स्थलो पर उल्लेख मिलता है। इस उल्लेख द्वारा नाटककार ने यह संकेत दिया है कि मानव-जगत् अपने आप में स्वतन्त्र और पूर्ण नहीं है, उसकी विभिन्न दशाओं और कार्यकलापों के पीछे किसी अदृश्य शक्ति का हाथ रहता है। यह शक्ति ही मानव के सुख-दुःख, सफलता-असफलता, जीवन-मरण आदि का नियमन व निर्देशन करती है। कोई भी व्यक्ति देवी विधान का अतिव्रमण नहीं कर सकता। उसके सामने मनुष्य सर्वथा असहाय व निरुपाय है। यह उल्लेखनीय है कि इस प्रकार के विचार पात्रों के मुह से प्रायः किसी अप्रिय परिस्थिति, निराशा या दुःख के क्षणों में ही व्यक्त हुए हैं।

अविमारक

भान के लोककथाओं पर आधारित नाटकों में अविमारक में अतिप्राकृत तत्वों की सबसे अधिक प्रयोग हुआ है। इसकी वस्तु व पात्र दोनों की योजना में इन तत्वों का उपयोग किया गया है। छह अंकों के इस नाटक में राजा कुम्भिभोज की पुत्री कुरंगी व शाप के कारण चाण्डाल बने सीवीरराज के पुत्र अविमारक के रोमाञ्चकारी व साहसिक प्रणय की कथा निरूढ है। सोमदेव कृत कथासरित्सागर,⁴ क्षेमेन्द्रकृत बृहत्कथामञ्जरी⁵ एवं कुणालजातक में अर्णित 'एलकमारक' की कहानी में अविमारक व कुरंगी की प्रेमकथा के विभिन्न रूप मिलते हैं, पर इनमें से कोई भी नाटकीय कथा से पूर्ण तरह साम्य नहीं रखता। गुणादय की बृहत्कथा में भी यह प्रेम कहानी रही होगी, पर उसके अप्राप्य होने में हम नहीं कह सकते कि उसमें इसका क्या रूप था? बृहत्कथा पर आधारित कथामरित्सागर में मुरतमञ्जरी की कथा के अन्तर्गत कुरंगी व चाण्डाल कुमार के प्रणय की कहानी आई है। नाटकीय कथा के साथ इसकी अनक बातों में समानता है। राजकुमारी व चाण्डालकुमार के प्रेम व विवाह का मूल इतिवृत्त दोनों में समान है। प्रेमी व प्रेमिका के प्रथम दशन

1 (क) का० ११मण जगन् परिवर्तमाना

चनारपक्तिरिव गच्छति भाष्यपवित्र । स्व० १० । ४

(ख) यावन्दिनां भाष्येयानि च दूश्च विनादयामि ।

अहा अयाहितम् । जायपुत्रोऽपि नाम परकीय सवृत्त । भा० ना० च० १६ १७

2 धारयन् धारयन् भवान् । अनतिवर्णीयो हि विप्रि ईशमिन्नीमनन् । भा० ना० च० पृ० ३२

3 (क) एतन्मि मया कृत्यमासीत् । अहा अकरणा खल्वीश्वरा । वही पृ० १४

(ख) कि नाम देव । भवता न हृत यदि स्यात् राज्य परिरपहत कृपन् च दन्या ॥

स्वप्न० ६ ५,

4 १० २ ४९ १०९

5 १९ १३७-१४९

व प्रणयारम्भ की परिस्थिति भी लगभग वही है। चाण्डालकुमार एक उद्यान में मतवाले हाथी के आक्रमण में राजकुमारी कुरंगी के प्राणों की रक्षा करना है और इसी हिन्दु से दोनों के हृदय में पारस्परिक प्रणय जाग्रत होता है। निराश चाण्डालकुमार का आत्महत्या का प्रयास दोनों में बाँटित है, इस अन्तर के साथ कि नाटक में यह प्रयास दो बार किया गया है। नाटक में नायिका कुरंगी भी आत्महत्या का प्रयत्न करती है जिसका कथासहितमायरी की कथा में उल्लेख नहीं मिलता। चाण्डालकुमार के अग्निपुत्र होने की बात दोनों में आयी है यद्यपि उसके व्यंगे में भिन्नता है। प्रणय की विवाह के रूप में सुखमय परिणति दोनों में समान है। किन्तु कथा-सहितमायरी की कथा में अविमारक की राजपुनता, शाप के कारण उसके एक वर्ष के चाण्डालत्व, राजकुमारी के अन्त पुर में उसके गुप्त प्रवेश व दीर्घ काल तक प्रच्छन्न निवास तथा विद्याघर द्वारा प्रदत्त आदर की भ्रूरी पहनकर कन्यान्त पुर में उसके पुनः प्रवेश आदि का उल्लेख नहीं मिलता, जबकि नाटक की वस्तु-योजना में इनका अतिरिक्त महत्त्व है। बृहत्कथामञ्जरी के अनुसार एक देवदूत स्वयं में आकर कुरंगी के पिता को अविमारक का जन्म वृत्तान्त सुनाता है जिसे मानकर राजा अपनी पुत्री का विवाह उसके साथ कर देता है।¹ प्रणयकथा में दिव्य-साहाय्य का यह अभिप्राय नाटक के अन्तिम अंक में बहुत कुछ इसी रूप में प्रयुक्त है। कुणाल जातक में आई 'एलकमारक की कथा'² में नायक व नायिका के नाम, चाण्डालकुमार (वस्तुतः राजकुमार) के साथ राजकुमारी का गुप्त-प्रेम व अन्त में दोनों का विवाह आदि बातें समान हैं। किन्तु हस्तिनाभ्रम, चाण्डाल कुमार का अग्निपुत्रत्व तथा विद्याघर-प्रदत्त भ्रूरी की सहायता से कुरंगी के महल में उसका अदृश्य प्रवेश आदि महत्त्वपूर्ण प्रसंगों का ज्ञानक की कथा में उल्लेख नहीं मिलता।

श्री मेघन ने महाभारत की एक कथा की ओर हमारा ध्यान खींचा है जिसमें अग्नि देवता दुर्योधन की पुत्री सुदर्शना के साथ विवाह करता है।³ नाटक में भी अविमारक की माँ सुदर्शना दुर्योधन पुत्र कुन्तिभोज की बहन बतायी गयी है जो अग्निदेवता से पुत्र प्राप्त करती है। वे यह भी मानने हैं कि अविमारक की मूल कथा में 'अर्ध-मन्त्रान' का अभिप्राय प्रधान रहा होगा तथा अर्ध पुत्र का परित्याग

1 तत्सु जन्मवृत्तान्तं यथाकथं न्वयमस्मिन् ।

देवदूतात् तत्र प्राह तन्वामयन भूपति ॥ बृहत्कथामञ्जरी, 18-148

2 द० जल ऑब् जागिण्टन इन्स्टीट्यूट एम० एम० यूनिवर्सिटी बजेट भाग 19 म० 1-2, 1969 में प्रकाशित श्री जे० मेघन का लेख 'ए नाट जान दि मार्गेज ऑब् अविमारक' (?) पृ० 68-70

3 वही, पृ० 73 की पादटिप्पणी ।

करने वाली मा के प्रति पुत्र द्वारा आक्रोश व्यक्त किया गया होगा। किन्तु भाम का उद्देश्य एक शृंगार-प्रधान नाटक की रचना करना था, अतः उसने मूल कथा में इस दृष्टि से अनेक परिवर्तन किये होंगे। फिर भी नाटक में ऐसे तत्त्व रह गये जिनकी प्रेमकथा में मगनि नहीं बैठती। ये तत्त्व मूलकथा के वे अंश हैं जिन्हें भाम नाटक में भरी-भाति ममन्वित नहीं कर सके।¹ श्री भेसन के विचार में अविमारक की कथा सभवतः वृहत्कथा से भी पहले की है और यह सभव है कि भाम ने किमी ऐसे स्रोत का उपयोग किया हो जो अब लुप्त हो चुका है, अथवा उसने अपने समय में प्रचलित कहानियों का आधार ग्रहण किया होगा।² कीय के विचार में इस नाटक की वस्तु कथामाहित्य में ली गयी है।³ विटरनित्स ने वृहत्कथा को इसका मूल स्रोत स्वीकार किया है।⁴ डा० लक्ष्मण सरूप के मत में नाटक की कथा भाम की अपनी उद्भावना है।⁵ प्रो० ध्रुव ने लोकवार्ताओं को इसकी कथा का स्रोत माना है।⁶ श्री पुसालकर के अनुसार 'एकमारक' कथा एक लोकप्रिय कथा रही होगी तथा भाम उससे परिचित रहे होंगे। अतः उनके मत में नाटक की कथा भाम की उद्भावना नहीं हो सकती। वे मानते हैं कि भाम ने यह कथा लोकवार्ताओं में ग्रहण की तथा सौन्दर्य के परिपोषण में उसमें जादू की अगूठी वाली घटना जोड़ दी।⁷

कथावस्तु में अतिप्राकृत तत्त्व

चण्डभार्गव का शाप अविमारक में प्रणय-रस की पृष्ठ-भूमि के रूप में नाटककार ने चण्डभागव के शाप की योजना की है। कथामरित्सागर की कथा में इस शाप का उल्लेख नहीं मिलता, किन्तु नाटक में इसका अतिशय महत्त्व है। एक तरह से कथा का मारा ढाँचा इसी कल्पना पर आधारित है। इस शाप का विवरण छठे अंक में सौवीरराज द्वारा कुम्भिभोज को दिया गया है जो इस प्रकार है—
 "चण्डभागव नामक एष अतीव क्रोधी ब्राह्मणः सः। एष वारं वे सौवीरदेशे मे आये।
 उनके शिष्य की वन में किसी व्याघ्र ने मार डाला। मयोज से सौवीरराज शिरार मिलते हुए उसी स्थान पर पहुँचे। राजा को देखकर क्रुद्ध कृपि उस भला-बुरा कहने लगे। राजा भी भवितव्य अर्थ की प्रवणता के कारण धैर्य-च्युत होकर क्रुद्ध स्वर में

1 वही पृ० 73

2 वही, पृ० 62

3 मस्कृत ड्रामा, पृ० 101

4 हिन्दी भाषा इन्डियन लिटरेचर, भाग 3, खंड 1, पृ० 221-222

5 भाम ए स्टडी, पृ० 92 पर उल्लिखित मन

6 वही,

7 वही,

8 भा० ना० च० देवप्र १० 176-178

बोल पड़ा—“तुम बताये बिना ही मुझ अकारण भला-बुरा कह रहे हो। तुम जोभी होने के कारण तपस्या के अधिकारी नहीं हो। तुम ब्रह्मापि के रूप में श्वपाक हो।” राजा के इस अपमानकारी वचन को सुनकर क्रुद्ध ऋषि ने उस यह शाप दिया “ब्रह्मापिया में मुख्य मुझे तुमने श्वपान कहा है, अतः तुम पुत्र व पत्नी सहित श्वपाकत्व को प्राप्त करोगे।” शाप से विक्षुब्ध राजा ने ऋषि की बहुत अनुनय-विनय की। तब ऋषि ने प्रकृतिस्थ होकर अनुग्रह के स्वर में कहा—‘तुम एक वर्ष का काल प्रच्छन्न रूप में बिनाग्रो। सबन्तर पूरा हो जान पर शाप-मुक्त हो जाओगे।’ ऋषि ने प्रसन्न चित्त से अपने शिष्य को बुलाया—“हे काश्यप। बनों” और आश्चर्य कि गुरु का आदेश सुनकर मृत शिष्य उठकर ऋषि के पीछे चल दिया।

भास ने शाप की यह कल्पना मीनोरराज की वैगन्धर्वनगर में मन्त्रिभार उपस्थिति तथा अविमारक के अस्थायी चाण्डालत्व को मुमयन रूप देने के लिए की है। इन दोनों ही बातों का नाटक की क्यावस्तु में विशेष महत्त्व है। हस्ति-मन्त्रम में अविमारक द्वारा राजकुमारी की प्राणरक्षा तथा उसके अन्नपुर में गुप्त प्रवेश आदि घटनाएँ वैगन्धर्व नगर में अविमारक की उपस्थिति पर ही निर्भर हैं। इसी प्रकार प्रणय-कथा में सघर्ष व जटिलता के तत्त्वा का समावेश अविमारक के चाण्डालत्व का सीधा परिणाम है। हम देखते हैं कि शाप की अवधि समाप्त होने ही प्रणय-कथा भी सुखद परिणति पर पहुँच जाती है। इस प्रकार नाटककार ने शाप-प्रसंग को नाट्य-वस्तु के साथ घनिष्ठतया मज्जित कर उसे सनस्त नाटकीय घटना-चक्र का आधार बना दिया है।

भास ने अविमारक के कृत्रिम व जाति के विषय में सामाजिक व नाटक के अन्य पात्रों को प्रारम्भ से ही एक अन्त-मणय की स्थिति में रखा है। बीच में यह सक्न तो दिया गया है कि अविमारक किसी ऋषि के शाप ने चाण्डाल का जीवन बिता रहा है,¹ पर इस बारे में कोई स्पष्ट विवरण नहीं दिया गया। इस प्रकार नाटककार ने प्रेक्षकों की कौतूहलवृत्ति को अनवरत जागरूक रखा है तथा नाटक के अन्त में ही चण्डभागव के शाप आदि रहस्या का उद्घाटन किया है। इसमें निश्चय है कि भास घटनाओं की कौतूहलपूर्ण योजना में अनीन कुशल है। यह भी उल्लेखनीय है कि भास ने शाप-प्रसंग को मुख्य रूप में ही प्रस्तुत किया है, दृश्य घटना के रूप में नहीं। इसमें प्रतीत होता है कि नाटककार को यह प्रसंग केवल पृष्ठभूमि के रूप में अभीष्ट है। उसने अविमारक को शाप के कारण कुछ काल के लिए अन्तर्गत

1 भा० ना० च० पृ० 177

2 विष्णु-कि समाप्तोऽस्याकमपिनाप । भा० ना० च० पृ० 129

बनाकर एक राजकुमारी के साथ उसके गुप्त प्रणय का रोमांचकारी वृत्तान्त गुम्फित किया है। नाटक की कथा का बहुत कुछ स्वारस्य इसी में है कि चाण्डाल का जीवन बिताने वाला एक युवक राजपुत्री से न केवल प्रेम करता है अपितु उसके महल में एक वर्ष तक छिप कर निवास भी करता है। लोगों की दृष्टि में वह एक अन्त्यज है, क्योंकि अन्त्यज की वस्ती में रहता है, किन्तु उसका असाधारण मौन्दर्य, वीरता आदि गुण उसकी कुलीनता का सकेत देते हैं। अतः अविमारक चाण्डाल है और नहीं भी है। उसके व्यक्तित्व के इस द्वैत ने प्रेमकथा को एक विशिष्ट मौन्दर्य प्रदान किया है, और यह द्वैत स्पष्टतः चण्डभागवत के शाप का फल है। अविमारक और कुरगी के प्रेम में सामाजिक मर्यादाओं की परवाह न करने वाली एक साहसिकता निहित है जो उसे विशेष चमत्कारकारी बनाती है, किन्तु निपुण नाटककार ने वास्तव में ऐसी किसी मर्यादा का अतिक्रमण भी नहीं कराया है, क्योंकि अविमारक का अन्त्यजत्व उसके जीवन की एक अस्थायी व प्रातिभासिक घटना मात्र है। वस्तु-स्थिति की दृष्टि से तो वह न केवल राजपुत्र है, अपितु देवपुत्र भी है।

द्वैवभणित यह प्रसंग द्वितीय अंक में आया है। कुरगी की धात्री अविमारक को राजकुमारी के साथ गुप्त मित्रता के लिए कन्यान्तपुर में आने का निमन्त्रण देने जा रही है। तथापि उसका मन अविमारक के कुल व जाति के विषय में सशयग्रस्त है। तभी माग में उसे ये शब्द सुनायी देते हैं—“कुलहीन व्यक्तिता में विभवं, रूप, ज्ञान, मत्त्व तो हो सकते हैं, पर उनका चरित्र विणुद्ध नहीं हो सकता। इसके कुल के विषय में तुम अवश्य ही यथासमय मुनोगे। अभी कुल-विषयक सन्देह त्याग दो तथा इस काय को सफल बनाओ।”^१

इन शब्दों का सुनकर धात्री ने नलिनिका में पूछा—‘हला केन खलु भगिनम्।’ नलिनिका ने आसपास देखकर कहा—‘अथ कोऽपि न दृश्यते।’ इस पर धात्री ने अपना यह विचार प्रकट किया ‘असंशयं दैवेन भगिनम्’ अहं पुनर्जानामि नैव केवलो मानुष इति’। नलिनिका ने धात्री का समर्थन किया—‘यत्नस्य कुलमदेह। अस्माकं वचनं करोति न करोतीति चिन्तयामि।’

नाटक की वस्तुयोजना में उक्त दैवी वाणी का विशिष्ट महत्त्व है। नाटककार अविमारक और कुरगी के मिलन में पूव यह विश्वास दिलाना चाहता है कि अविमारक निम्नकुलोत्पन्न नहीं है। तत्कालीन सामाजिक मर्यादाओं की दृष्टि में इस प्रकार का पूव आश्वामन अतीव आवश्यक रहा होगा। इस दैवी सूचना के कारण धात्री और नलिनिका द्विगुणित उत्साह एवं सन्देहहीन चित्त में प्रेमी-प्रेमिका के गुण

मिलन का आयोजन करती हैं। इस प्रकार यह दैवी घोषणा कुर्गी व अविमारक के मिलन की नैतिक बाधा को दूर कर क्या को गतिशील बनाने में सहायक होती है। साथ ही यह भी द्रष्टव्य है कि नाटककार ने यहाँ अविमारक के कुत्र आदि के बारे में पूरा रहस्य भी नहीं बोला है। उमने केवल यह मकेन दिया है कि अविमारक निम्नकुत्र का नहीं है। वह कौन है, चाण्डाला के बीच म कसो रहता है, आदि प्रश्नों का कोई उत्तर नहीं दिया है। इस सारे रहस्य के उत्पादन का नाटककार न अन्तिम अक्ष के लिए सुरक्षित रखा है, चिममे प्रेक्षक का कौतूहल अतः नक अज्ञान रहे तथा नाटक का अन्त भी चमत्कारपूर्ण हो।

नाटककार ने उक्त दैवी वाणी के वक्ता के विषय में केवल 'दैवेन मणिमन्' इतना ही बताया है। यह दैव क्या है, अविमारक व कुर्गी के प्रणय-संबंध में उनकी भविष्य कसो है आदि बातें अस्पष्ट ही रहती हैं। हमने इतना ही प्रतीत होता है कि वह कोई ऐसी रहस्यमयी शक्ति है जो मानव-व्यापारों में उचित अवसर पर हस्तक्षेप कर उन्हीं दिशा-विशेष में प्रेरित करती है। यह 'दैव' सम्भवतः अविमारक या कुर्गी या दोनों के ही पूर्व जन्म के मुक्तियों में जन्मा उनका अदृष्ट या भाग्य है जो उनके प्रणय-संबंध के विकास की एक महत्त्वपूर्ण घड़ी में उनकी सहायता करता है।

शीतल अग्नि यह प्रमा चतुर्न अक्ष का है। अविमारक राजा कुन्तिभोज के कथा-अग्न पुत्र में एक वय तक कुर्गी के साथ गुप्त रूप में रहा, पर एक दिन उसका रहस्य खुल गया। कुन्तिभोज के रक्षियों ने बचकर उमने वैरल्य नगर के समीप एक पहाड़ पर शरण ली। उन समय अग्नि श्रुती थी, मून प्रचण्ड हव से तप रहा था। पहाड़ पर दावानल मुलम रही थी। अब अविमारक को कुर्गी में वापिस मिलने की आशा नहीं थी। अतः निराश होकर उमने आत्महत्या का निश्चय किया। सर्वप्रथम उमने वन में प्रज्वलित अग्नि में कूद कर प्राण देन का यत्न किया। वह दावानल में प्रविष्ट हो गया, किन्तु आश्चर्य की बात कि ज्वालाएँ उमके लिए चन्दन रस के समान शीतल हो गयीं। आग की लपटा न उमका उमी प्रकार प्रहृष्ट भाव में आनित किया जैसे पिता पुत्र का करता है।¹

इस प्रकार जब अग्नि ने उमने नहीं जलाया तो उमने पवन में गिरकर आत्महत्या करने का निश्चय किया। तभी एक विद्यावर-युगल आकाशमार्ग में जाता हुआ विधामार्थ उन पर्वत पर उतरा। विद्यावर न अविमारक को आत्महत्या के प्रयत्न में रोकता।

यहाँ नाटककार ने अग्नि की शीतलता की कल्पना द्वारा नायक अविमारक की प्राण रक्षा तो की ही है, उनके व्यक्तित्व की अनीकता का भी मकेन दिया है।

अविमारक वस्तुतः अग्निदेवता का पुत्र है, अतः वह स्वाभाविक ही है कि वह उमका पुत्र के समान आलिन करे तथा उसके लिए शीतल हो जाए। इस अतिप्राङ्गन प्रसंग द्वारा भास ने अविमारक के दिव्य सवय को सूचित करते हुए उसमें देवी साहाय्य की पात्रता प्रदर्शित की है।

विद्या द्वारा वृत्तान्त-ज्ञान जब अविमारक स्वयं आत्महत्या के प्रयास का कारण नहीं बताता, तब विद्याधर मेघनाद अपनी विद्या से उसका सारा वृत्तान्त जान लेता है।¹ यह प्रसंग विद्याधर के दिव्य व्यक्तित्व का द्योतक है तथा अविमारक को सहायता देने की उसकी सामर्थ्य का सूकेत देता है।

जादू की अगूठी नाटक के वस्तुविकास में विद्याधर मेघनाद द्वारा अविमारक को प्रदत्त जादू की अगूठी विशेष महत्त्व रखती है। विद्याधर अपनी विद्या से अविमारक की वस्तुस्थिति जान कर उसे एक ऐसी अगूठी देता है जिसको अगुली में पहनकर वह अज्ञात रूप में कुरंगी के महल में जा सकता है। इस अगूठी की विशेषता यह है कि उसे दाहिने हाथ में पहनने पर ध्वजित अदृश्य हो जाता है और बायें में धारण करने से प्रकृतिस्थ रहता है।² अविमारक को विश्वास दिलाने के लिए स्वयं विद्याधर अगूठी को पहनकर उसका अद्भुत प्रभाव प्रदर्शित करता है।³

आश्चर्यजनक खडग इसी अवसर पर विद्याधर अविमारक का एक खड्ग भी देता है जिसे हाथ में लेकर उसके आश्वयकारो प्रभाव से वह विन्मिश्र रह जाता है। तदनन्तर भगवती विद्याधरों के प्रभाव में अगूठी द्वारा अदृश्य होकर वह कहता है—“यद्यपि मुझ में वही गुण है जो पहने थे, तथापि अगूठी के कारण अब मैं दिव्य स्वभाव को प्राप्त हो गया हूँ। मेरा शरीर विद्यमान है फिर भी निर्गुण मलयजन मुझे नहीं देख सकते।”⁴ विद्याधर अविमारक को बताता है कि न केवल अगूठी को पहनने वाला ही अन्तर्हित होता है, अपितु वह जिसका स्पर्श करता है वह भी और उससे स्पृष्ट भी सब अन्तर्हित हो जाते हैं।⁵ विद्याधर अविमारक को अगूठी देकर सपत्नीक आकाश में उड़ जाता है।⁶ अनन्तर अविमारक की विदूषक मन्नुष्ट में

1 भा० ना० ४०, ५० 154

2 एतदगुलीक दं ग्यागुत्वा धारयन्त्यो भवति, बाधन प्रकृतित्थ ।

वही ५० 155

3 वही, ५० 155

4 अविमारक — (खड्गपृष्ठा) अहं भगवतीना विद्याना प्रभाव ।

दिव्य स्वभाव ममुपगमाऽस्मि न एव नामास्मि युगे विनिष्टे ।

इह यदा निर्गुणमयकुंजं प्राप्य चाम्नि च म जरीरम् ॥ वही ५० 156

5 अन्तर्हितवान् अन्तर्हितत्वात् तत्स्पृष्टत्वात् अन्तर्हितो भवतीति निगद्य ।

वही, ५० 156

6 वही ५० 157

में होनी है। वह उसके सामने अगुड़ी के अमृत प्रभाव का प्रदर्शन करता है। फिर इस अगुड़ी को पतन कर वह विष्णु के नाम दिन-राहों कुन्तिभोज के कल्याण पुर में पवेश कर जाता है।

भान ने देव भणित, जादू की अगुड़ी, अमृत वरुण तथा दिव्य पात्रों का माहात्म्य आदि अभिप्राय समस्त नोक्क्याओं में निगू है। वृष्ट्क्यामजरी व कजामरित्मागर की कजामों में ये अथवा इनमें मिलने-जुलने अभिप्राय स्थान-स्थान पर प्रयुक्त हुए हैं। इस प्रकार नाटककार ने केवल कथावस्तु के लिए ही अपितु अनेक कथा-अभिप्रायों व पात्रों के लिए भी नोक्क्याओं का ढंगी है।

नग्नमुनि ने नाटक के नायक की इष्ट-मिष्टि में दिव्य पात्रों में सहायता प्राप्त होने की बात कही है, जिसकी चर्चा हम दूसरे अध्याय में कर चुके हैं। प्रस्तुत नाटक में विद्याधर द्वारा प्रदत्त मायामय अगुड़ी और उसकी सहायता से अविमारक का कुरगी के साथ पुनर्मिलन दिव्याश्न-प्राप्ति का ही उदाहरण है। इस प्रसंग द्वारा नाटककार ने प्रणयवृत्त में उपरत अवरोध को दूर कर घटनाचक्र को पुन गतिशील बनाया है। पहले अविमारक के आत्महत्या के प्रयास में नाटकीय कथा दुःखान्त की ओर उन्मुख थी, किन्तु जादू की अगुड़ी ने उसमें मानो नये प्राणों का संचार कर दिया।

यह स्पष्ट है कि विद्याधर-मन्त्री वृत्तान्त को लेकर नाटक की प्रेम-कथा में अन्तर्भावित नहीं कर सका है। विद्याधर-दम्पती का पवन पर अवतरण एक आकस्मिक घटना मान है। नाटकीय कथा के भावी विकास को नाटककार ने इसी आकस्मिक घटना पर निर्भर बना दिया है।

दिव्य साहाय्य पण्डित ने माना होता है कि मौखीगराज का एक वप का आप समाप्त हो गया है। कुन्तिभोज के अमात्रा ने उन्हें वैरल्य नगर में ठूठ निकाला है। अपने वालमित्र व सम्बन्धी कुन्तिभोज में मिलकर वे प्रसन्न हैं, पर अविमारक का लगभग एक रूप में कोई पना नहीं है। इस बात ने वे अत्यधिक चिन्तित हैं। ऐसा जटिल स्थिति में नाटककार ने दिव्यपात्र नागदेव के माहात्म्य में प्रणयकथा को सुन्दर परिणति पर पहुँचाया है। नागदेव ने अपने भूभोज में आने का उद्देश्य इस प्रकार बनाया है—“अविमारक के अदमन ने कुन्तिभोज और मौखीगराज आज कार्य सकट की स्थिति में है, अतः अविमारक में मिलकर उसकी व्याकुलता दूर करने के लिए मैं भूमि पर अवतीर्ण हुआ हूँ”।¹

नारद कुन्तिभोज व सौवीरराज को अविमारक व कुरगी के प्रेम व गांधव विवाह का समस्त वृत्तान्त बताकर अविमारक के विषय में उनकी चिन्ता और जिज्ञासा शान्त करते हैं। तदनन्तर वे काशीराज की पत्नी सुदशना को याद दिलाते हैं कि तुमने अग्नि देवता में एक पुत्र प्राप्त किया था और उसे अपनी बहिन सुचेतना को सौंप दिया था। सुचेतना के पति सौवीरराज ने उसका विष्णुमेन नाम रखा तथा अपना ही पुत्र समझ कर उसका लासन-पालन किया था। बाद में अविष्णुवारी असुर को मारने के कारण वह अविमारक के नाम से प्रसिद्ध हुआ।¹ नारद ने अविमारक और कुरगी के प्रणय व विवाह का समस्त पूर्ववृत्त सुदशना को भी सुनाया और सुभाष दिया कि वह अपने पुत्र जयदर्मा का विवाह कुरगी के स्थान पर उसकी छोटी बहिन सुमित्रा से करे। इसके बाद नारद की आज्ञा में अविमारक व कुरगी अन्त पुर में बुलाये गये। वर-वधू के वेश में उपस्थित उन्हें नारद, कुन्तिभोज, सौवीरराज व सुदशना आदि सभी ने आशीर्वाद दिये। इस प्रकार दिव्य हस्तक्षेप से कुरगी व अविमारक के प्रणय व गांधव विवाह को सबका अनुमोदन प्राप्त हुआ।

जहाँ तक नाटकीय कथा में नारद की उपस्थिति के औचित्य का प्रश्न है, यह स्पष्ट है कि अविमारक व कुरगी की प्रणयकथा से उसका कोई सम्बन्ध नहीं है। नाटककार ने निश्चय ही वस्तु-विन्यास की जटिलताओं का सुलभाने व नाटक को सुखान्त बनाने के लिए इस पात्र का सहारा लिया है। क्षेमेन्द्र की बृहत्कथामञ्जरी की कुरगी कथा में देवदूत के हस्तक्षेप में अविमारक व कुरगी का विवाह सम्पन्न होता है।² भास ने जिस लोककथा के आधार पर नाट्य-वस्तु की रचना की, संभव है उसमें ऐसा कोई प्रसंग रहा हो। इस पात्र की योजना में लोककथाओं का भी प्रभाव दृष्टिगोचर होता है। नारद सभा में भारतीय लोककथाओं व पौराणिक कथाओं के एक लोकप्रिय पात्र रहे हैं। अविमारक में उनका व्यक्तित्व अधिकतर लोककथाओं में गृहीत तत्त्वों में निहित है। नाटकान्त में अविमारक सम्बन्धी रहस्योद्घाटन द्वारा नाटककार ने संभवतः नाट्यशास्त्रीय विधान के अनुसार निर्वहणमधि में अद्भुत रस की योजना का प्रयास किया है।

यहाँ यह कहना अनुचित न होगा कि नाटक का अतः मुख्यकथा से सबंध असंभव नारद-जैसे दिव्य पात्र के हस्तक्षेप के कारण कृत्रिम हो गया है। नाटक का मुख्यमय अन्त तो अप्रत्याशित नहीं है, पर वह नाटकीय वृत्त व पात्रों में से उद्भूत नहीं होता, अपितु एक बाह्य देवी पात्र द्वारा उस पर आरोपित किया गया है। फिर भी भास के पक्ष में यह कहा जा सकता है कि उन्होंने इस नाटक के कथानक के

1 भा० ना० च० पृ० 183 184

2 18 147 14८

सूत्र लोककथाओं से लिए हैं, अतः यह स्वाभाविक हो कि इसकी वस्तु-योजना पर लोककथाओं की कथानक रूढ़ियाँ का प्रभाव हो। ऋषि के शाप से चाण्डालत्व, विद्याधर द्वारा प्रदत्त जादू की अगूठी की सहायता से प्रेमी-प्रेमिका का पुनर्मिलन एवं नारद जैसे दिव्य पात्र के माहात्म्य से प्रणयकथा की मृदुमयी परिणति आदि अति-प्राकृत प्रसंग लोककथाओं की परम्परा में गृहीत प्रतीत होते हैं।¹ हम आगे देखेंगे कि कालिदास ने भी नायक-नायिका के पुनर्मिलन के उपाय या साधन के रूप में सगमनीय मणि तथा अगूठी जैसी अद्भुत वस्तुओं का उपयोग किया है। विजय-वशीय क' अन्न में नारद की भूमिका लगभग वैसी ही है जैसी इस नाटक में। यह जरूर है कि कालिदास ने उस उचित पृष्ठभूमि के साथ उपस्थित किया है, भास के समान आकस्मिक रूप में नहीं।

अतिप्राकृत पात्र

'अविमारक' में प्रयुक्त अतिप्राकृत (दिव्य) पात्रों में अविमारक, विद्याधर मेघनाद तथा नारद उल्लेखनीय हैं। ये तीनों ही पात्र लोककथाओं की परम्परा से लिये गए हैं।

अविमारक अविमारक का नाम ही उसके अतिप्राकृतिक व्यक्तित्व का सूचक है।² पृष्ठ अन्न में भूतिका ने कुन्तिभोज को बताया है कि किस प्रकार सौवीरराज के पुत्र विष्णुसेन ने, जब वह कुमार ही था, ब्रम्हेन्दु नामक एक अविष्मधारी नृपति अमुर को बिना किसी आयुष के खेल ही खेल में मार डाला था जिसके कारण वह अविमारक नाम से विभूत हुआ।³ द्वितीय अंक में स्वयं अविमारक ने भी इस प्रसंग की ओर संकेत किया है।⁴

अविमारक की इस असाधारण शक्ति का रहस्य उसके दिव्य उद्भव में निहित है। चतुर्थ अंक में विद्याधर मेघनाद⁵ तथा पृष्ठ अंक में नारद ने बताया है⁶ कि अविमारक वस्तुतः सुदर्शना में उत्पन्न अग्निदेवता का पुत्र है। उसके इस दिव्य उद्भव का नाटक में अनेक बार उल्लेख किया गया है।⁷ उसके विषय में बार-बार

1 यह स्पष्ट है कि अविमारक में बहुत सारे जादू के प्रसंग वहत्या की परम्परा से आते हैं।
दिए गए 30 मन्त्र लिखित पूर्वोक्त निबन्ध पृष्ठ 64

2 यस्मादविष्मधारी मारिताऽमुर उस्मादविमारक इति विष्णुमन तावा ब्रवीति।
भा० ना० च० पृ० 183-184

3 वही, पृ० 178-179

4 अविमारक, 29

5 अथ खलु अयवनाऽन्न पुत्र जामान न जानाति भा० ना० च०, पृ० 154

6 वही, पृ० 183

7 अविमारक, 48, भा० ना० च०, पृ० 156-184

यह कहा गया है कि वह 'केवल मानुष' नहीं हो सकता ।^१ मक्षेप में, अविमारक एक अलोकमान्य व्यक्ति है । किन्तु उद्भव की दृष्टि में दिव्य या अमानुष होने हुए भी उसका चरित्र मूलतः मानवीय है । उसके गुण वस्तुतः मानव गुणों के ही अमाधारण प्रकर्ष के सूचक हैं । तत्त्वतः वह एक उद्दाम प्रेमी, साहसी और वीर चरित्र है । नाटक की दृश्य तथा अविमारक का यह मानवीय रूप ही प्रमुख रूप से उभरा है, उसके अतिमानवीय रूप की प्रायः सूचना मात्र दी गई है ।

विद्याधर मेघनाद वह देव जाति का पात्र है अतः उसके व्यक्तित्व में नाट्यकार ने अनेक दिव्य विशेषताओं का आधान किया है । उसका आकाशचारित्र्य उसकी दिव्यता के अनुकूल है । इस आकाशचारित्र्य के कारण देश की दूरी उसके लिए कोई समस्या नहीं है ।^२ विद्याधर होने के नाते वह विद्याओं का ज्ञाता है । उसके द्वारा प्रदत्त अद्भुत अमूर्ती उसरी विद्या का ही सुन्दर प्रसाद है । उसके दिव्य व्यक्तित्व में तीन लोकोत्तर विशेषताएँ बतायी गयी हैं—वनिता के साथ गगन-विचरण, मनजस्य प्रभाव से समस्त विषयों का ज्ञान तथा अदृश्य या दृश्य रूप में सुखपूर्वक भ्रमण ।^३ भास ने विद्याधर युगल के आकाशोत्पतन का भी अतीव प्रभावशाली चित्र अंकित किया है ।^४

नारद भास ने नारद को कलह-उत्पादक के रूप में नहीं अपितु मानव-जगत की समस्याओं का समाधान करने वाले एक दयालु व उदार दिव्य पात्र के रूप में अंकित किया है । वे अपने दिव्य ज्ञान द्वारा दूसरों के वृत्तान्त को जानने में समर्थ हैं । उन्हें अविमारक के अग्निपुत्र होने तथा उसके प्रणयजीवन के समस्त उतार-चढ़ावों का ज्ञान है । हम बता चुके हैं कि उनकी व्यक्ति-मूर्ष्टि में नाटककार ने मुख्यतः लोककथाओं से प्रेरणा ली होगी ।

अतिप्राकृत लोकविश्वास

अविमारक में अनेक देव, भाग्य या विधि के विषय में सामान्य जनो में प्रचलित लोकविश्वासों की अभिव्यक्ति भी मिलती है । एक बहुत प्रचलित विश्वास

१ दे० भा० ना० अ०, पृ० १२४, १५४, १७९, १८३

२ अवि० ४ १०

३ ये सचरन्ति गगने वनितामहाया
श्रीदन्ति पवतनटेषु वृत्तोपदेशा
सर्वे विदन्त्यपि च मन्त्रवृत्तं प्रभावं—
रत्नहिताय च विवृताय च मुखे भ्रमन्ति ॥

वही, ४ १३

४ वही, ४ १९-२०

यह था कि मनुष्य किसी काय में तभी सफल होता है जब दैव उसके अनुकूल हो। उदाहरणार्थ, अविमारक धानी के मुख से कुलिभोज के राजकुल के मविधान का सुनकर कहता है कि यदि दैव विगवाद को प्राप्त न हो तो मेरा पौरुष दूसरों की दृष्टि में निन्दनीय मिष्ट नहीं होगा।¹ इसी प्रकार तृतीय अंक में उसने कहा है कि मनुष्य का पौरुष उसके शुभ यत्नों में निहित है न कि कायमिष्टि में, क्योंकि वह तो दैव विधान का अनुगमन करती है।² कुलिभोज के यह पूछने पर कि कुरंगी को अविमारक को जियन सौगा, नारद यह उत्तर देते हैं—‘पहले विधि ने उन्हें सौपा, फिर वह गज-मन्त्र में देखी गयी, पढ़ने पौरुष का आश्रय लेकर और फिर माया के महारं वह अन्त पुर में प्रविष्ट हुआ।³ आशय यह है कि कुरंगी और अविमारक का विवाह उनके जीवन की एक नियति थी।

अविमारक में प्रयुक्त विभिन्न अतिप्राकृत प्रसंग जिनकी हम ऊपर चर्चा कर चुके हैं अद्भुत रस के व्यञ्जक हैं। यह अद्भुत रस नाटक के अग्री शृंगार रस का परिपोषण है।

निष्कर्ष

अतिप्राकृत तत्त्वों की दृष्टि से भास के नाटकों के उक्त अध्ययन में हम कुछ सामान्य निष्कर्षों पर पहुँचना चाहेंगे। इनमें प्रयुक्त अतिप्राकृत तत्त्वों के दो मूल स्रोत प्रतीत होत हैं—एक स्रोत भास के युग की धार्मिक व पौराणिक आस्थाएँ हैं तथा दूसरा तत्कालीन लोककथाएँ व लोकविश्वाम। अभिषेक, दूतवाक्य तथा बालचरित के अधिकांश अतिप्राकृत तत्त्व कवि की धार्मिक व पौराणिक मनोभूमि की देन हैं। दूसरी ओर लोककथा मूलक नाटकों विशेष रूप से अविमारक—में आये अतिप्राकृत तत्त्व लोककथा की परम्परा में गृहीत हैं। प्रतिभा, मध्यम-व्यायोग व कर्णभार में प्रयुक्त ये तत्त्व महाकाव्यों से प्रभावित हैं, यद्यपि उनमें लोककथाओं के भी तत्त्वों का किंचित् समिश्रण माना जा सकता है। प्रतिभा, अभिषेक और ऊर्ध्वगमन भास ने क्रमशः दशरथ, बाली व दुर्योधन के मृत्युकालीन आभास के रूप में एक विशिष्ट लोकविश्वाम का चित्रण किया है जिसके मूल में कुछ अतिप्राकृत कल्पनाएँ निहित हैं। अभिषेक, दूतवाक्य व बालचरित में नाटककार का दृश्य राम व कृष्ण की

1 न पौरुष व परदूषणीय

न चेद वितवादमुपैति दैवम् । भा०ना०च० पृ० 127 (अभि० 28)

२ दैव विधानमनुगच्छति कायमिष्टि । वही, 3 12

3 दत्ता मा विजिता पूव दृष्टा गजमन्त्रम् ।

पूव पौरुषमाश्रित्य प्रविष्टा मायया पुन ॥ अभि० 6 14

ईश्वरता का उद्घाटन करना है। इन नाटकों के अनिप्राकृत तत्त्व प्रायः इसी उद्देश्य के ग्रह हैं। मध्यमव्यायोग में वे केवल आश्चर्य व कौतुक की सृष्टि करने हैं, प्रतिमा में उन्हें पात्रों के चारित्रिक परिष्कार का माधन बनाया गया है, वर्णभार में वे वर्णों की कार्मणिक नियति का हृदयस्पर्शी चित्र अंकित कर हमारे मन में उसके प्रति प्रगमा व महानुभूति के भाव जागृत करते हैं। अविमारक में उनके द्वारा प्रणय कथा में रोमांच, विस्मय व गतिशीलता की सृष्टि की गई है। प्रतिज्ञायौगन्धरायण में प्रयुक्त एकमात्र अतिप्राकृत तत्त्व मुख्य कथा से असम्बद्ध व आकस्मिक होने पर भी उसे आगे बढ़ाने में सहायक है। इन विविध तत्त्वों में से कुछ के ही प्रयोग में भास अपने कलात्मक नैपुण्य का सम्यक् परिचय दे सके हैं। अनेक स्थलों में ये तत्त्व नाटक की आन्तरिक संरचना के अविभाज्य अंग नहीं बन पाये हैं। उदाहरणार्थ, अविमारक में जादू की झगूठी की प्राप्ति व नारद के हस्तक्षेप के प्रसंग कथा पर बाहर से आरोपित किये गये हैं, स्वयं नाट्यवस्तु में उद्भूत नहीं होते। प्रतिज्ञायौगन्धरायण का द्वैपायन प्रसंग भी इसी श्रेणी में आता है। किन्तु बालचरित के द्वितीय अंक में शाप की भयावह मंडली से सम्बद्ध दृश्य तथा प्रतिमा में वाचनपाश्व मादामृग का प्रसंग बाह्य व आन्तरिक दोनों स्तरों पर वस्तुयोजना का अभिन्न अंग है। इस प्रकार भास इन तत्त्वों के विनियोग में कहीं सकल हुए हैं और कहीं नहीं।

इन नाटकों में चित्रित अतिप्राकृत पात्रों के विषय में भी पूर्वोक्त कथन लागू होते हैं। अभिषेक के राम तथा दूतवाक्य व बालचरित के कृष्ण ईश्वर के अवतार होने से आद्यन्त असौख्यता में मडित हैं किन्तु प्रतिमा के राम पूर्णतया मानव है। एक ही नाटककार की कृतियों में एक ही पात्र का यह द्वैत या तो नाटककार के दृष्टिभेद का परिणाम है अथवा वे दोनों भिन्न व्यक्तियों की कृतियाँ हैं। अन्य नाटकों में भीम, घटोत्कच, अविमारक, नारद आदि लोकोत्तर या दिव्य पात्र आये हैं जिनके व्यक्तित्व-निर्माण में लेखक ने या तो पौराणिक कल्पनाओं का उपयोग किया है या उन्हें लोककथाओं के अतिमानवीय अद्भुत साधों में ढाला है। बालचरित व अविमारक के नारद का व्यक्तित्व-भेद इन्हीं भिन्न पृष्ठभूमियाँ की देन है। भास की एक झगूठी उपलब्धि बालचरित में प्रतीकात्मक पात्रों की योजना है। ये पात्र नाट्य में एक असाधारण मनोवैज्ञानिक प्रभाव की सृष्टि कर कम की आसुरी प्रकृति तथा उनके भावी विनाश की साकेतिक सूचना देते हैं। विष्णु के पंच आयुषों की सशरीर उपस्थिति की कल्पना भास की एक प्रिय कल्पना है जिसे उन्होंने दो नाटकों में दुहराया है।

अतिप्राकृत तत्त्वों के प्रयोग द्वारा भास विविध भावों व रसों की सृष्टि करने में पर्याप्त सफल रहे हैं। ये तत्त्व अधिकतर अद्भुत रस के व्यञ्जक हैं, किन्तु यह अद्भुत रस प्रायः किसी अन्य रस के अंग के रूप में ही आता है। नाटक की निवृत्ति

सधि में अद्भुत रस की निष्पत्ति के लिए भास ने अभिप्रेर, बालचरित व अविमारक आदि में अतिप्राकृतिक तत्त्वों का सहारा लिया है, पर इनकी योजना अविस्मर कृत्रिमता में युक्त है।

यद्यपि भास सम्वृत के श्रेष्ठ व अग्रणी नाटककारों में गिने जाते हैं, फिर भी कालिदास व शूद्रक आदि की तुलना में उनकी कृतियों में नाट्य-नैपुण्य, भाव-सम्पत्ति, शिल्प सौन्दर्य व कलात्मक परिष्कृति की कमी है। उनके अनेक नाटक-विशेषण महाभारतमूक-महाकाव्यों की प्रकथन शैली से पूगानया मुक्त नहीं हो सके हैं, जिसका परिणाम यह हुआ कि भास अपनी कई कृतियों में कथ्य की नाट्य-शिल्प में पूरी तरह नहीं टाल सके हैं। अतिप्राकृत तत्त्वों के प्रयोग में भी उनकी - व्य-प्रतिभा की ये सीमाएँ दृष्टि में आये बिना नहीं रहती। भास जिस प्रकार नाटक के अन्यान्य क्षेत्रों में कालिदास की तुलना में अपरिष्कृत व अपरिपक्व हैं उसी प्रकार अतिप्राकृत तत्त्वों के प्रयोग में भी। किन्तु यह तो प्रत्यक्ष अग्रणी व मार्गदर्शक की अनिवार्य निष्पत्ति है। यदि भास न होते तो क्या कालिदास 'कालिदास' बन पाते? उनकी व्यक्तित्व प्रतिभा चाहे कितनी ही अनाधारण रही हो, उनके विकास व परिष्कार में परम्परा के दाय को बम बरके नहीं टाका जा सकता। अतः हम कह सकते हैं कि कालिदास के नाटकों में अतिप्राकृत तत्त्वों के अधिक कलात्मक व निपुण-तर प्रयोग का माग प्रशस्त करने में उनकी अपनी विशिष्ट प्रतिभा के अलावा, भास जैसे पूर्ववर्तियों के अपेक्षाकृत अल्पपरिष्कृत किन्तु अग्र्य प्रयत्नों का भी महत्व-पूर्ण योगदान रहा होगा।



आश्रित थे,¹ तथा दूसरे के अनुसार वे गुप्त वंश के सम्राट् चन्द्रगुप्त विक्रमादित्य (३७५ में ४१४ ई०) की राजसभा के कवि थे। इन दोनों ही मनो के पक्ष व विपक्ष में अनेक तक दिये गए हैं, किन्तु अधिकांश विद्वानों का झुकाव दूसरे मत का ओर अधिक दिखाई देता है,² तथा हमने भी इसी की स्वीकार किया है।

गुप्तयुग भारतीय इतिहास का स्वर्णयुग माना गया है। इस युग में भारतीय जनता ने जीवन के सभी क्षेत्रों में अमाधारण व अभूतपूर्व प्रगति की। यह शान्ति, सुन्यवस्था व सुस्थिरता का युग था। कालिदास की कृतियों में इस युग का स्पष्ट प्रतिबिम्ब देखा जा सकता है। गुप्तयुग ब्राह्मण धर्म व सस्कृति के पुनरुत्थान का काल माना गया है। यह पुनरुत्थान वस्तुतः ई० पू० द्वितीय शतक में शुंग राजवंश के प्रभुत्व में आने के साथ प्रारम्भ हुआ तथा काण्व, मानवाहन, शक आदि राजवंशों के शासनकाल में क्रमशः शक्ति संचित करता हुआ गुप्तयुग में अपने पूर्ण प्रकाश पर पहुँच गया।³ ब्राह्मण धर्म के इस नव जागरण ने अनेक प्रतिपक्षी बौद्ध व जैन धर्मों के मूल तत्त्वों को भी उदारतापूर्वक अपने में समन्वित करते हुए परम्परागत वैदिक धर्म व उसकी सांस्कृतिक विचारधारा को युग की आवश्यकताओं के अनुसार नये रूप में ढागा। अवतारवाद के सिद्धान्त तथा वैष्णव, शैव व शाक्त आदि धार्मिक संप्रदायों की विचारधारा का भी इसी युग में अभ्युदय हुआ। लोक में परम्परा में चले आ रहे जातीय काव्यों—रामायण व महाभारत को भी इसी काल में अपना अन्तिम रूप प्राप्त हुआ। ब्राह्मण-पुनरुत्थान की धार्मिक, दार्शनिक व नैतिक चेतना को लोकप्रिय अभिव्यक्ति देने के लिये परम्परागत पौराणिक कथाओं का नये सिरे में संपादन, संरक्षण व परिवर्धन किया गया।⁴ कालिदास की रचनाओं पर उक्त ब्राह्मण-पुनरुत्थान की प्रवृत्तियों का—विशेष रूप में पौराणिक साहित्य की धार्मिक व दार्शनिक चेतना तथा पुराणवात्मक कल्पनाओं का गहरा प्रभाव पड़ा है। उनकी कृतियों में—विशेष रूप से महाकाव्यों व नाटकों में—प्राप्त होने वाले अतिप्राकृत तरंग अधिकतर इसी प्रभाव की अभिव्यक्तियाँ हैं।⁵ उन्होंने अपने

1 दे० एम० ए० सक्नीय काव्यादाम द्विज ग्याट्स एंड टाट्स पृ० १०

2 दे० बी० सस्कृत साहित्य का इतिहास (हिंदी रूपान्तर) पृ० १०१
विट्टरनिम हिस्ट्री ऑफ इंडियन लिटरेचर, खण्ड ३ भाग १, पृ० ४७
बी० सी० मिश्राजी व एन० आर० नवलकर, 'कालिदास', पृ० ३५
दे० दामगुप्त हिस्ट्री ऑफ सस्कृत लिटरेचर, पृ० १२०, स्टैन बोरो
इंडियन ड्रामा, पृ० ९८

3 दे० डा० राधाकमल मुखर्जी भारत की सस्कृति और कला, पृ० १४५

4 दे० हिस्ट्री एंड कल्चर ऑफ दि इंडियन पीपल खण्ड ३
(बनामीचन एज) पृ० २९७-२९८

5 कालिदास ने निश्चय ही कुछ अतिप्राकृत तत्त्व लोचनवाद्या व जनसामान्य में प्रचलित विश्वासों से भी ग्रहण किये होंगे। मानविकानिमित्त, विश्वासयोग्य, व शाक्यत्व में प्रयुक्त जन्म वृक्ष-दाहद, अदम्य मणि व अमृतोदय के जमिप्राय सम्भवन लोच-परम्परा में गृहीत हैं।

महाराज्यो व नाट्यो के बयानक तथा पात्र रामायण, महाभारत व पौराणिक साहित्य में लिये हैं तथा वस्तु-योजना व चरित्र चित्रण में पौराणिक विश्वामो का भरपूर उपयोग किया है। इससे स्पष्ट है कि उनका युग पौराणिक घम और उनकी अतिप्राकृत आस्थाओं का युग था। पुराणों की मृष्टिविषयक व्याख्याएँ नाना प्रकार की अलौकिक शक्तियों की बलनाओं पर आधारित थी। परब्रह्म, ईश्वर, देवी व आमुगी शक्तियाँ, उनके परस्पर मधप, मृष्टि की उत्पत्ति व उसका विकास-क्रम पौराणिक राजा और भर्षि, लोक-लोकान्तर, मानवीय कायकलापो में देवी हस्तश्रेय, शवो व मानवो का पारम्परिक महयोग व वधुत्व, प्राकृतिक पदार्थों में देवी तत्त्वों की अनुभूति, ऋषि-मुनियों की तपस्याजन्य अलौकिक शक्तियाँ, मानव-नियति के निमाणा में कर्म, नाय या अदृष्ट की भूमिका, पुनजन्म इत्यादि कितने ही अतिप्राकृत तत्त्वों में विश्वाम पौराणिक विश्व-दृष्टि के अविभाज्य अंग थे। निश्चय ही कालिदास के युग की लोकचेतना उनके पौराणिक विश्वामा से अनुप्राणित रही होगी। कालिदास का समग्र साहित्य-विशेषण पौराणिक न्यायों व चरित्रों पर आधारित उनके नाटक और महाकाव्य-उनका काल की मध्यता के साक्ष्य हैं।

मालविकाग्निमित्र

यह नाटक मालविका व अग्निमित्र की प्रणय कथा पर आधारित है। इसका नायक अग्निमित्र एक ऐतिहासिक व्यक्ति हुआ है जिसका स्थितिकाल ईसा पूर्व द्वितीय शतक माना जाता है। वह शुंग राजवंश के प्रतिष्ठापक पुष्यमित्र का पुत्र था तथा पिता के प्रतिनिधि के रूप में विदिशा में शासन करता था। नाटक की प्रणयकथा की पृष्ठभूमि में कालिदास ने शुंगकालीन इतिहास की कुछ महत्वपूर्ण घटनाओं का उल्लेख किया है। पुष्यमित्र के अश्वमेध यज्ञ और मिन्युतट के युद्ध में यवनो पर वमुमित्र की विजय के प्रसंगों को इतिहासकारों ने ऐतिहासिक तथ्यों के रूप में स्वीकार किया है। इसी प्रकार बिदभ के राजनैतिक घटनाचक्र में भी ऐतिहासिक मयता प्रतीत होती है।¹

किन्तु नाटक के अध्ययन में यह स्पष्ट है कि कालिदास का उद्देश्य मालविका व अग्निमित्र के प्रणय-वृत्त का ही चित्रण करना है, नत्कालीन इतिहास के घटनाचक्र पर प्रकाश डालना नहीं। इसमें ऐतिहासिक तथ्यों का समावेश केवल आकस्मिक रूप में हुआ है।

यद्यपि अग्निमित्र एक ऐतिहासिक राजा हुआ है, पर नाटक में चित्रित प्रणय-कथा कवि की उद्भावना प्रतीत होती है। श्री मिराशी व श्री नवनेकर ने कथामरि-

लगाए मे वर्णित वधुमती की कथा को नाटक की प्रेमकथा का मूल स्रोत माना है ।¹ पर श्री काले के विचार में वधुमती की कथा के साथ नाटकीय कथा का सम्बन्ध या तो आकस्मिक है या दोनों ही किसी समान श्रोत्र पर आधारित हैं । श्री काले नाटक की प्रणय-कथा को सर्वथा कल्पित नहीं मानते । उनके मतानुसार कालिदास अग्निमित्र जैसे ऐतिहासिक व्यक्ति को एक कल्पित प्रेम-कथा से नहीं जोड़ सकते थे । अतः यह कथा द्रव्यज्य जिम्मी वास्तविकता पर आधारित है । सभवन कालिदास के समय में अग्निमित्र के अन्तर्पुर में किसी राजकुमारी के प्रच्छन्न निवास की रोमानी कहानी लोकप्रचलित रही होगी । इसी कहानी को केन्द्र में रखकर नाटककार ने अन्तर्पुर की कूट योजनाओं से भरी सुवार्त्त प्रणयकथा का ताना-बाना बुना होगा ।² श्री काले का यह मत एक अनुमान मात्र है । सभवन नाटक की मुख्य प्रणयकथा के अधिकतर व्योरे कवि की सजनात्मक कल्पना की उपज हैं । अतः यह नाटक इतिहास और कल्पना का सुन्दर सम्मिश्रण कहा जा सकता है । नाटकीय घटनाचक्र का मूल आधार व पार्श्वभूमि ऐतिहासिक है जिस पर कवि-कल्पना ने प्रेम-कथा का एक जल चित्र उकेरा है ।

मानविकाग्निमित्र में अतिप्राकृत तत्त्वों का लगभग अभाव है । इसका कारण कथा की ऐतिहासिक पृष्ठभूमि को माना जा सकता है । सभवन कालिदास हमने अग्निमित्र के माध्यम से समकालीन सामन्ती जीवन की विलास-वृत्ति का चित्र अंकित करना चाहते थे । गुप्त-युग में अग्निमित्र का व्यस्तित्व इतना पुराना नहीं पड़ा था कि उसमें पौराणिक विरोधनाओं का आधान किया जाता । सभवन है, उसके अन्तर्पुर की प्रणय-कथाएँ गुप्त-युग की लोकवार्त्ताओं का अंग रही हों । साक्ष्य-मृति में जीवन ऐसे इतिहास-मिथ्या व्यक्ति की कथा में अतिप्राकृत तत्त्वों का प्रचुर प्रयोग उसके चरित्र की अस्वाभाविक और अविश्वसनीय बना देना । तथापि इस नाटक में अशोक-दोहद के रूप में एक विनिर्दिष्ट अतिप्राकृतिक तत्त्व की योजना की गयी है । साथ ही मिथ्यादेश माधु की नविष्यवारी तथा शत्रुन आदि अतिप्राकृत विश्वासों का भी हमने उल्लेख किया है ।

अतिप्राकृत लोकविश्वास

अशोक-दोहद मानविकाग्निमित्र के यस्तु विधान में अशोक-दोहद का प्रथम विरोध महत्त्व रखता है । नाटक की प्रणय-कथा के साथ अशोक-दोहद की कल्पना को नाटककार ने बड़ी निपुणता से सम्मिश्रित किया है । तीसरे अङ्क की सन्त

1 श्री बी० बी० मिश्र व एन० आर० नववर्कर प्रणीत कालिदास पृ० 224

2 श्री एन० आर० शान द्वारा सम्पादित 'मानविकाग्निमित्र' की प्रस्तावना, पृ० 20, 23

घटनावली इसी प्रसंग को केन्द्र में रखकर प्रस्तुत की गयी है। चतुर्थ अंक के अन्त में सूचित अशोक के पुण्योद्गम की आश्चर्यजनक घटना¹ ही पंचम अंक में प्रणयकथा की मफल परिणति का आधार है। रानी धारिणी ने मालविका से वादा किया था कि यदि उसके द्वारा की गयी दोहद-पूर्ति के फलस्वरूप अशोक वृक्ष में पाच रात्रियों के भीतर फूल निकल आयेगे तो वह उसकी अभिलाषा पूर्ण करेगी।² हम देखते हैं कि मालविका के पादाघात से अशोक में निर्धारित समय में फूल ही पुष्प प्रकट हो जाते हैं। अतः रानी धारिणी मालविका पर अप्रसन्न होने पर भी उसका मनोरथ पूर्ण करने के लिए अग्निमित्र के साथ उसका विवाह करा देती है। इस प्रकार नाटक की मुखान्तता अशोक के पुण्योद्गम पर निभर है।

वृक्षों में पुष्पों का आविर्भाव वस्तुतः प्राकृतिक प्रक्रिया का परिणाम है, किन्तु नाटककार ने अशोक वृक्ष में पुण्योद्गम के लिए, समस्त तत्कालीन लोकविश्वास के आधार पर, दोहद के रूप में एक अनिप्राकृत या अप्राकृत कल्पना प्रस्तुत की है तथा उसे नाटक की वस्तुयोजना का एक अविभाज्य अंग बनाया है। तृतीय से पंचम अंक तक का वस्तु विकास, अनेक पात्रों की चारित्रिक विशेषणाभा का उद्घाटन, प्रेमी-प्रेमिका के पारस्परिक अभिलाष व प्रणय की अभिव्यक्ति तथा नाटकीय वृत्त की सुखद व मफल परिणति आदि प्रत्यक्ष या अप्रत्यक्ष रूप से अशोक-दोहद से सम्बद्ध हैं।

दोहद शब्द सम्भवतः संस्कृत 'दौहद'³ या 'दौहद' का प्राकृत रूप है।⁴ दोहद का मुख्य अर्थ है गर्भिणी स्त्री की अभिलाषा। किन्तु 'दोहद' स्त्रियों तक ही सीमित नहीं है। 'दोहद' की कल्पना का वृक्ष-वनस्पतियों के जन्म में भी विस्तार किया गया है। वृक्षों के सदाभ में दोहद का अर्थ है—'पुण्योद्गम के निमित्त वृक्ष का अभिनाप-विशेष या उसकी पूर्ति के लिए प्रयुक्त विशेष द्रव्य या क्रिया'।⁵ संस्कृत साहित्य में अशोक, बकुल आदि कतिपय वृक्षा के विशिष्ट दोहदों की अनीक काव्यात्मक व रमणीय कल्पनाएँ मिलती हैं जिनका विवरण हम आगे देंगे। यहाँ इतना ही कहना पर्याप्त होगा कि 'दोहद' भारतीय साहित्य व कला का एक विशिष्ट अभिप्राय

1 (नयन) जाग्रदयमाश्चयम् । अपूर्ण एव पञ्चरात्रे राहदस्य मुकुलैः सन्तुष्टमपनीयानोक्तम् ।
भावार्थः यै दिवेदयामि । मान० अंक 4, पृ० 124

2 वही, 3, पृ० 58

3 द्दोहदा च नारी दौहदिनीमावपते । तत्त्वदौहदा हि
सोपबन्त विराम्युप च पुनः जनयति । सुधनुः, शरीर सन्धान, ज० 3 18

4 दे० मोनियर विलियम्स वृत्त 'संस्कृत दशलिखित विवरण' में 'दोहद' ।

5 तद्युष्मन्तादीनामकाले कुण्डलं वृत्तम् ।

पुष्पाद्युष्मादिकं द्रव्यं दोहदं स्यात्तु तन्निष्ठा ॥

उत्तर भेज 15 की सजीवनी में 'श-दाणव' से उद्धृत ।

ग्रा है । क्या-साहित्य मे, विशेषकर जातक क्याया मे, स्त्री-दोहद के अनेक प्रसंग आये है ।¹ इन प्रसंगों का मनुष्य व पशु दोनों की स्त्रियों से सम्बन्ध है । पेंजर न दूमफील्ड के आधार पर भारतीय क्या साहित्य मे स्त्री-दोहद के अभिप्राय के विविध रूपों व प्रयोगों का सविस्तर परिचय दिया है ।² किन्तु वह हमारा प्रकृत विषय नहीं है, अतः हम अपनी चर्चा को वृक्ष दोहद तक ही सीमित रखेंगे ।

कालिदास-साहित्य के अवलोकन से स्पष्ट है कि उन्हें दाहद द्वारा पुष्पागम की कल्पना अतीव प्रिय है । उत्तरमेघ मे रत्नाशोक व केंसर को क्रमशः स्त्री के वामपाद तथा मुखमंदिरा-रूप दोहद का अभिलाषी बताया गया है ।³ कुमारसम्भव के अनुसार कामदेव और वसन के प्रभाव से शिवजी के तपोवन में अशाक वृक्ष मुन्दरिया के नूपुरयुक्त चरण के सस्पश के बिना ही पल्लवों और पुष्पों से लद गये ।⁴ रघुवश मे कवि ने अशोक और वकुल वृक्षों के पूर्वोक्त दोहद का उल्लेख किया है ।⁵ इससे स्पष्ट है कि कालिदास के समय मे कम से कम अशोक और वकुल वृक्षों के दोहद से सम्बन्धित विश्वास पर्याप्त व्यापक था । मल्लिनाथ ने मेघदूत के पूर्वोक्त श्लोक की टीका मे अशोक व वकुल के अलावा प्रियगु, तिलक, कुरवक, मन्दार, नमर, चम्पक, आम्र और कणिकार वृक्षों के दोहदों का भी उल्लेख किया है ।⁶ इसी प्रकार कुमार सम्भव, सर्ग ३ श्लोक २६ की टीका मे भी मल्लिनाथ ने दोहद-सम्बन्धी दो परम्परागत श्लोक उद्धृत किये हैं जिनमे 'अशोक, वकुल, कुरवक और तिलक' इन चार वृक्षों के दोहदों की चर्चा की गयी है ।⁷ सस्कृत साहित्य मे प्रायः इन्हीं चार वृक्षों के दोहदों का उल्लेख मिलता है । इससे प्रतीत होता है कि कालिदास के समय मे वृक्ष-दोहद सम्बन्धी विश्वास पर्याप्त व्यापक था । सम्भवतः काव्य-साहित्य मे वृक्षदोहद की

1 वै० सुवर्णाक्षकृत जातक सुस जातक सुसुमार जातक शान्तज्ञानक, भद्रदत्तान जातक, चक्र जातक, निगोष जातक आदि

2 एन० एम० पेंजर द्वारा संपादित 'दि आनन आव् स्टारी', प्रथम भाग परिशिष्ट 3, पृ० 221-22९

3 उत्तरमेघ, 15

4 कु० सं० 3 26

5 रघुवश ॥ 62 19 12

6 उत्तरमेघ 15 की सजीवनी मे उद्धृत

7 मनुपुराण स्त्रीचरणेनाभिनादनम् ।

दोहद यदयोवस्य सतः पुष्पोन्मथो भवेत् ॥

पादाहत प्रमदया विमलशोक

शोक जहाति वकुलः मुखमोघुनिकः ।

आलोकित कुरवक कुरने विनाम-

मानादितन्तिवक उत्कृतिव विभानि ॥

कल्पना का सबसे प्रथम समावेश कालिदास ने ही किया। कालिदास के पूर्ववर्ती साहित्य में स्त्री-दोहद के तो उल्लेख मिलने हैं, पर वृक्षदोहद की रमणीय कल्पना के प्रथम प्रयोक्ता कालिदास ही प्रतीत होते हैं। मालविकाग्निमित्र में उन्होंने वृक्षदोहद के लोकप्रचलित विश्वास का केवल उल्लेख ही नहीं किया है, अपितु उसे वस्तु-विन्यास का महत्त्वपूर्ण अंग भी बनाया है तथा उसके माध्यम से प्रकृति व मानव में आत्मिक का दर्शन करने वाली अपनी भावप्रवण काव्य-दृष्टि को भी खड़ी सजक अभिव्यक्ति दी है।

मल्लिनाथ ने दोहद-विषयक कल्पनाओं को 'प्रसिद्धि' कहा है।¹ निश्चय ही उनका आशय कवि-प्रसिद्धि में है। किन्तु राजशेखर ने 'काव्य-मीमांसा' में जिन कविसमयों का वर्णन किया है उनमें दोहद-सम्बन्धी प्रसिद्धियाँ सम्मिलित नहीं हैं।² तथापि 'कूर्पूरमञ्जरी'³ व 'काव्य-मीमांसा'⁴ में स्पष्ट है कि राजशेखर अशोक, वकुल, कुरवक और तिलक इन चार वृक्षों के दोहद की कल्पना में भव्यभाति परिचित थे। संभवतः विश्वनाथ ने ही सबसे प्रथम वृक्षदोहद को कविसमय के रूप में स्वीकार दिया।⁵

अनेक विद्वानों के अनुसार वृक्षदोहद की कल्पना के लिए भारतीय साहित्य और शिल्प दोनों प्राचीन लोक-धर्म के ऋणी हैं। डा० हजारीप्रसाद द्विवेदी ने⁶ पाण्डुसूत और डा० आनन्द के० कुमार स्वामी के अनुसंधानों के आधार पर वृक्ष-पूजा व वृक्ष-दोहद को अमुर जातियों की यक्ष-पूजा में सम्मिलित माना है। उनके विचार में यक्ष-देवता मूलतः जल और वृक्षों के अधिपति माने गये थे। उनके अनुसार रामायण व महाभारत की अनेक कथाओं में यक्षों व यक्ष-देवता के इस प्राचीन रूप की भक्त देवी जो मक्ती हैं। 'वस्तुतः यक्ष और यक्षिणी मूलतः उर्वरता के प्रतीक देवता थे। भरहुत, बोधगया, मयरा आदि में मतानार्थिनी मंत्रियों के इस प्रकार वृक्ष के पास जाकर यक्षों से वर प्राप्त करने की मूर्तियाँ बहूत अधिक पायी गयी हैं।'⁷ वे आगे लिखते हैं—“इन वृक्षों में सर्वाधिक रहस्यमय वृक्ष अशोक है। जिस प्रकार वृक्षदेवता स्त्रियाँ भी दोहद का मन्त्र करते थे, उसी प्रकार सुन्दरी स्त्रियाँ की अधिष्ठात्री

1 उत्तरमय 13 पर मञ्जीवनी टीका

2 अध्याय 14

3 कूर्पूरमञ्जरी, 2 43

4 अध्याय 13, पृ० 73

5 भा० २०, 7 24

6 हिन्दी साहित्य की भूमिका, पृ० 228-230

7 वही, पृ० 229

यक्षिण्या स्त्री-यक के मस्पर्श में वृक्षों में भी दोहद-मचार करती थी।”¹

डा० वामुदेवशरण अग्रवाल १ वृक्षदोहद की कल्पना का मूल प्राचीन भारतीयों के वृक्ष-वनस्पतियों के प्रेम तथा उनके विकास व पुष्पोद्भास में सम्मिलित होने की स्वाभाविक भावना को माना है। प्राचीन वृक्षमह या वृक्षपूजा के मूल में उन्होंने यही प्रवृत्ति स्वीकार की है। वे कहते हैं—“इसी उद्देश्य से स्त्रियों के लिए दोहद नामक उत्सव का विधान किया गया। कुमारी कन्याएँ अशोक वृक्ष के समीप जाकर श्रद्धा से उसके चारों ओर नृत्य करती और नृत्य की भाव-भंगिमा में ही वामपाद में वृक्ष का स्पर्श करती थी। इसके मूल में यह भावना थी कि उस पाद-प्रहार से अशोक का वृक्ष पुष्पों की समृद्धि से लहलहा उठेगा। उसके बाद जब पुष्पों का खिलने का समय आता तो प्रकृति के प्रेमी स्त्री-पुरुष मानसिन् उत्साह से पुष्पप्रक्षायिका श्रौत में भाग लेने के लिये उद्यान में पहुँचते थे।”² डा० अग्रवाल के अनुसार इन उत्सवों का सामाजिक महत्त्व था। साथ ही उन्हें धर्म का भी अंग बना दिया गया, ताकि उन्हें स्थायित्व प्राप्त हो सके।

डा० भगवतशरण उपाध्याय के अनुसार कुपाण व गुप्त युग की मूर्तिशिल्प की कृतियाँ में अशोक दोहद के दृश्य का अतीव सजीव अंकन मिलता है। उनके विचार में मालविकाग्निमित्र में वर्णित दोहद-प्रसंग कालिदास पर तत्कालीन मूर्तिकला के प्रभाव की ही देन है।³ हेनरी डब्ल्यू वेल्स ने इस प्रसंग में लोकधार्ता का तत्त्व स्वीकार किया है⁴ तथा वास्टर रवेन ने इसे वृक्षपूजा की पुरातन परम्परा से जोड़ा है।⁵

मालविकाग्निमित्र में नायक-नायिका का प्रथम मिलन, नाटकीय संधप का विकास एवं अन्त में प्रेमियों की मनोरंज-पूर्ति इन सबको अशोकदोहद के साथ सम्बद्ध कर नाटककार न वस्तु विधान का अपूर्व कौशल प्रदर्शित किया है। साथ ही यहाँ कालिदास की प्रकृति-सम्बन्धी वह काव्य-भावना व दार्शनिक दृष्टि भी व्यक्त हुई है जिसके अनुसार मानव और प्रकृति दोनों एक ही प्राण-धारा में आप्यायित हैं तथा दोनों के जीवन-धर्म में एक अन्तर्वर्ती साम्य है।⁶ वस्तुतः यह नाटक एक साथ दो

1 हिन्दी साहित्य की भूमिका, पृ० 230

2 प्राचीन भारतीय लार घम, पृ० 83

3 ड० इडिया इन कानिनाय, पृ० 240

4 कनामिजल दामा जाम् इण्डिया, पृ० 14

5 कानिनाय दि ह्य मन् भौनिज जाम् इज वक्म, पृ० 80

6 “कानिनाय के कोन्य पर समग्र भाव से विचार करने पर यह बात स्पष्ट एवं प्रबल होकर दिखायी पड़ती है कि उनका मन में विश्व-मण्डि के भीतर चिन्तन-चिन् की मंद रेखा माना कही भी स्पष्ट नहीं है। इस सम्बन्ध में वे माना बहुत कुछ अद्वयवाद के विरोधी थे।” उपमा कानिनायस्य डा० जगन्मोहन दास गुप्त, पृ० 47

दोहद-पूरतियों की कथा है। एक दोहद प्रकृति के प्रतीक अशोक वृक्ष का है और दूसरा है मानव-दोहद मालविका और अग्निमित्र का। इन दो दोहदों की उत्पत्ति, विकास और पूराता की समानान्तर कथा प्रस्तुत कर कालिदास ने उच्चकोटि के नाट्य-कौशल का परिचय दिया है। उत्कण्ठिता मालविका को पुष्प-ग्रहित दोहदाभिलाषी अशोक में अपनी अनुवृत्ति का दर्शन होता है।¹ उधर अग्निमित्र भी अनुवृत्ति दोहदापेक्षी अशोक के साथ अपना भाव-तादात्म्य स्थापित करते हुए मालविका के दोहन पादाघात की कामना करता है।² यह स्मरणीय है कि मेघदूत में विरही यक्ष न भी ऐसी ही अभिलाषा व्यक्त की है।³ अग्निमित्र की दृष्टि में अशोक वृक्ष एक प्रतिद्वन्द्वी प्रेमी का रूप धारण कर लेता है—

भावाय कङ्कमलयमस्मादियमत्र चरणमपर्याप्तम् ।

उभयो सहशविनिमयादामान वचिन मन्ये ॥ माल० ३ १६

तृतीय अंक में मालविका द्वारा अशोक की दोहद-निवृत्ति के पश्चात् अग्निमित्र महसा उसके समक्ष पहुँच कर इन शब्दों में अपना प्रणय-निवेदन करता है—

धृतिपुष्पमयमपि जनो बध्नाति न तादृश चिरात्प्रभृति ।

स्पर्शामृतेन पूरय दोहदमस्याप्यनन्यरचे ॥ माल०, ३ १६

यहाँ अग्निमित्र ने अशोक के साथ जिस भार्वाक्य का सकेत दिया है उससे प्रतीत होता है कि कालिदास ने सुन्दरी के पादाघात में उसके पुष्पोद्गम की कल्पना को नर-नारी के परस्पर आकर्षण और प्रणयाभिलाष के प्राकृतिक प्रतीक के रूप में उपस्थित किया है। बकुलावलि का एक द्व्यर्थक वाक्य से, जो अशोक के पल्लव-गुच्छ के विषय में कहा गया है, मालविका राजा के सदृश में अथ समझ लेती है।⁴ यह कवि का उक्ति-चानुय मात्र नहीं है, अपितु मानवीय व प्राकृति व्यापारों में

1 अथ स मुकुमारदोहदपेक्षी अनुवृत्तिपुष्पमनेपथ्य उत्कण्ठिता मालविकाराजशोक ।

माल० ३, पृ० ६०

2 राजा-सम्यगभिहितं भवता ।

नर्वाकमलयरागेणाप्रपादनं बाला स्फुरितनखरक्षा द्वौ हनुमद्वारयेन ।

अनुवृत्तिमशोकं दाहयन्मया वा प्रणिहितधिरम वा कान्तमात्रनिष्ठम् ॥

विदूषक-पारमिष्यसि तत्रभवता अरुणदुग्धम् ।

राजा-प्रतिपूनीतं वचं निद्रिदक्षिणो ब्राह्मणस्य । वही अंक ३, पृ० ६६

3 एकं सत्त्वात्मकं सह मया दातृपादाभिलाषी । उत्तरमन १५

4 तुलनीय-चलापाङ्गा दष्टि त्वं खलु कुनी । अमि० अंक० १, २४

5 बकुलावलि-एष उपारुद्धरा उपभोक्षाम पुस्तं दूयन् ।

मालविका-(सहृदय) किं मत्ता ।

बकुलावलि-न तावद् भर्ता । एषोऽशोकश्चात्रानन्वी पश्यन्गुच्छः ।

अवतन्य तावदेवम् । माल० ३, पृ० ७६

निहित एकत्व का सूक्ष्म संकेत है। पंचम अंक में जब विदूषक कहता है कि 'इन यौवनवती को विध्यध्य भाव में देखो' तो राजा का ध्यान स्वभावतः समीप में स्थित मालविका की ओर जाता है, पर धारिणी के प्रश्न के उत्तर में विदूषक 'तपनीय अशोक की कुमुम शोभा को' कह कर म्प्रिति को बड़ी चतुराई से मम्टास लेता है।¹ इस छोट से संवाद द्वारा कानिदास ने मसूत यौवनवतियों की एकात्मकता सूचित करने हुए प्राकृतिक और मानवीय जगत् की समशीलता का सूक्ष्म संकेत दिया है। निश्चय ही अशोक और उनके पल्लव-पुष्प आदि विभिन्न अंग कवि दृष्टि में मानव व्यक्तित्व के ही प्रतिरूप हैं जिनके माध्यम में उसने नर-नारी की सनातन प्रणयोत्कठा और मौन्द्य-नान्तमा का समस्पर्शी चित्रण किया है। इसीलिए कवि ने अग्निमित्र के मुह में अशोक के दोहद को ललित प्रेमियों का सर्वसाधारण दोहद कहा है।²

अशोक की दोहद-पूति के पश्चात् मालविका वकुलावलि का से पूछती है कि हमने अशोक को जो स्नेह और आदर दिया है, क्या वह सफल हो सकेगा ?³ वकुलावलि ने इसका जो उत्तर दिया है वह हमारे समक्ष उस गुरुहीन अभागे प्रेमी का चित्र अंकित कर देता है जो प्रियतमा की विह्वल प्रणय-याचना और समर्पण का उचित सम्मान न कर मौन्दर्य और प्रणय के आह्वान के प्रति असवेदनशील रहता है।⁴

मालविका का उक्त प्रश्न निश्चय ही उसकी तत्कालीन मन म्प्रिति का द्योतक है। उसका हृदय अग्निमित्र के प्रति सोत्कठ है, पर उसे पता नहीं कि उनके प्रणय का राजा की ओर से क्या प्रतिदान मिलेगा। वकुलावलि का आश्वासन के बावजूद वह कहती है—“हना। देवी चिन्त्यित्वा न मे हृदय विश्वसिति।” इस वाक्य में मालविका के मन का जो अविश्वास और भय व्यक्त हुआ है। वही 'अपि नाम आवयो सभावना सफला भवेत्' इस वाक्य में अशोक के मदभ में प्रकट हुआ

1 विदूषक का विध्य-या भूत्वमा यौवनवता पश्य।

धारिणी-वाम्।

विदूषक-तपनीयाशोक्तस्य कुमुमशोभाय। पृ० 136-13७

2 राजा-अनेन तनुमध्यया मुखरकुचुराविणा

नवाम्बुह्वामनेन वरणेन समावित्॥

अशोक यदि मय एव कुमुमै न दृश्यन्मयम्

पूया वहमि दोहद ललितकामिनाधारणम्॥ वही 3 17

3 मालविका-अपि नाम आवयो सभावना मरुता भवन्। वही, 3 प० 78

4 वकुलावलि-हृता नाम्नि त दाप्य निगुणाऽयमगात्र

यदि कुमुमो-भेदम-वयो भवेद य ईदृश चरणमङ्कार तस्यत्। वही 3, पृ० 78

है। इसका निष्कर्ष यह है कि अशोक-दोहद का प्रसंग नाटक में अति मानव-मनोव्यापार का ही प्राकृतिक प्रतिबिम्ब है। यही कारण है कि मानवीय और प्राकृतिक दोहद की दो कहानियाँ इस नाटक में विम्वरप्रतिबिम्बभाव से चलती हैं। दोनों व्यापक पृथक् होकर भी एकाकार हो जाती हैं या कम से कम एक दूसरे में अपनी प्रतिच्छाया अंकित करती चलती हैं।¹ इधर अशोक का दोहद है और उधर दोनों प्रेमियों का दोहद जो उनकी पारस्परिक उत्कंठा व मिलन-कामना में व्यक्त हुआ है। उधर मालविका अशोक का दोहद सम्पन्न करती है तो उधर उसी प्रसंग में वह राजा के प्रति अपने अनुराग की स्वीकृति द्वारा उसकी दोहद-पूर्ति की आशा जगा देती है। दोनों प्रेमी समानुराग की स्थिति में पहुँच कर एक दूसरे के दोहद की पूर्ति के प्रति मचेष्ट हैं। इधर अशोक के दोहद की सफलता सदिग्ध है तो उधर इरावती व धारिणी के संगठित विनाश के कारण राजा और मालविका के प्रणय की सफलता भी अनिश्चितता लिये हुए है। इधर अशोक में दोहद की सूचक मजि-रया निकलती हैं, तो उधर ममुद्र-गृह में दोनों प्रेमियों के मिलन में उनका दोहद सफलता की ओर उन्मुख होता है। इधर नपनीय अशोक यौवनवती कुसुमशोभा में समलकृत हैं तो उधर राजा वैवाहिक नेपथ्य में सुमग्निमानविका को पाकर पूर्ण-काम है। एक ओर प्रकृति के जीवन में दाहद सम्पन्न हो रहा है तो दूसरी ओर उसी की मांगलिक छाया में दो मानव-प्रेमियों के जीवन में एक-दूसरे को पाने का दोहद चरितार्थ हो रहा है। कालिदास ने नाटक के अन्तिम दृश्य में एक साथ दो दोहद-पूर्तियों का मनोरम चित्र अंकित कर मानव और प्रकृति की आत्माओं को एक ही सूत्र में प्रयत्न कर दिया है।

यद्यपि कवि ने चतुर्थ अंक के अन्त में अशोक के पुण्योद्गम के रूप में एक अप्राकृतिक घटना की योजना की है, पर यह योजना कितनी स्वाभाविक और सगत है यह उक्त विवेचन से स्पष्ट है। यह कोई एकाकी व असम्पृक्त घटना नहीं है, अपितु नाटक की श्रम-सरचना का एक अभिन्न तत्त्व है। तृतीय अंक में जिन स्थितियों का मूलपात हुआ है, यह घटना उन्हीं का एक स्वाभाविक परिणाम है एवं

1 इस संबंध में विहरीनाथ का यह कथन द्रष्टव्य है—

“एक लाक्षणिक भारतीय विश्वास के अनुसार मृन्दरी स्त्री का पादगमन दम वृक्ष (अशोक) को बलान् पुष्टि कर देता है। केवल कालिदास सौख्य कवि ही का प्रकृति का अनुपम चित्रण है तथा जिसके समस्त प्रकृति व मनोव्य एक ही अनुगुण समग्रता में इस तरह प्रकट होने हैं कि प्रत्येक मानव भाव प्रकृति में प्रतिबिम्बित हो जाता है, अपने नाटक में ऐसे विश्वास का इतनी सुन्दरता में प्रदर्शित करने में सफल हो सकता था।”

हिन्दी ओप इण्डियन लिटरेचर, खण्ड 3 भाग 1, पृ 250

नाटकीय वस्तु व चरित्र-चित्रण मे इस घटना की पूर्वापर स्थिति या बड़ी गहराई मे अन्तर्ग्रथित है ।

सिद्धादेश साधु की भविष्यवाणी पञ्चम अंक मे जब विदर्भ से आगत शिल्प-दारिकाएँ मालविका को पहचान लेती हैं, तो यह रहस्य खुलता है कि मालविका विदर्भ के शामक माधवमेन की बहिन तथा अग्निमित्र की वाग्दत्ता है । यही पर कवि ने शिल्पदारिकाओं व कौशिकी के मुह से मालविका की वह दुर्भाग्यवत्ता कहलाई है जिसके कारण उसे एक राजकुमारी होते हुए भी अग्निमित्र के अन्तर्पुर मे दासी का जीवन बिताना पड़ा । मालविका की इस दुःखपूर्ण गाथा को सुनकर उसके प्रति सबके हृदय मे सहानुभूति का उमड़ना स्वाभाविक है । धारिणी को खेद होता है कि उसने मालविका-रूपी चन्दन की चरणपादुका के रूप मे काम मे लिया ।¹ राजा भी श्लाघि के साथ कहता है कि कौशेयवस्त्र का अनजान मे स्नानीय वस्त्र के रूप मे उपयोग किया गया ।² धारिणी पड़िता कौशिकी को उपासभ के स्वर मे कहती है—“भगवति । आपने अभिजनवती मालविका का परिचय हमे न देकर अनुचित काय किया है ।”³ इस पर कौशिकी न उत्तर दिया—“ऐसा न कहे, मैं किसी कारण विशेष से ही इस विषय मे चुप रही ।” मालविका के पिता के जीवन काल मे देव यात्रा के प्रसंग मे आए किसी सिद्धादेश साधु ने मेरे समक्ष यह भविष्यवाणी की थी कि मालविका एक वर्ष तक दासीत्व का अनुभव कर अपने सदृश पति को प्राप्त करेगी । उस अवश्यभावी आदेश को प्राप्त की चरण-शुश्रूषा के रूप मे परिणत होने देखकर मैंने उचित समय की प्रतीक्षा द्वारा ठीक ही किया, ऐसा सोचती हूँ ।”⁴

कौशिकी के उन कथन मे दो प्रकार के अनिप्राकृत विश्वास निहित है—

(१) मनुष्य का जीवन पूर्व-नियत है । उसके भविष्य के सूत्र किसी अदृश्य शक्ति के हाथो मे हैं । उसके जीवन मे ध्यान वाली सम्पत्ति-विपत्ति, उत्थान-पतन, सुख-दुःख सब पूर्व-निधारित है तथा उनका उनी रूप मे घटित होना आवश्यक है । उसके जीवन का नियमन करने वाली इस अदृश्य शक्ति के स्वरूप के विषय मे नाटक-कार ने हमें कुछ नहीं बताया है । यह शक्ति सभवतः मालविका के पूर्व जन्म के कर्मों मे निहित उसका रहस्यमय व अध्यात्मेय अदृष्ट, विधि या भाग्य है जिसके कारण वह राजकुमारी से दासी बनी और दासी मे पुनः राजकुमारी ।⁵

1 माल 5, पृ 142

2 यही, 5, 12

3 भगवति त्वदाभिजनवती मालविकामनाचम्पणया अमाग्नत इतम् । यही, 5 पृ 146

4 यही 5 पृ 146-148

5 राजा—अपात्रभवती कथमित्यभ्युता ।

मालविका (निःश्रयामन्तम्) विधेयनियोगेन । यही, 5, पृ 142

(२) दिव्य ज्ञान ने सम्पन्न कुटुम्ब विनिष्ट व्यक्ति नविन्द की घटनाओं को जानकर उनके द्वारे में पहुँची ही बना मक्के हैं।

कालिदास ने कौशिकी के मालविकाविषयक मौन की ओर व्याख्या की है वह न केवल चारिणी और अग्निमित्र का ही समायोजन करती है अपितु कालिदास के युग के सभी महद्गुरु प्रेक्षकों के लिए वह मनान रूप में मनोपप्रद रही होगी। मित्र पुष्पो की भविष्यवाणिया की मृत्यु तथा मानव-जीवन की भविष्यवाणी अद्वय शक्तियों की मत्ता में उन युग के सर्वसामान्य लोकोक्ति का महत् विश्वास था। यह विश्वास लागू में आज भी पाया जाता है।

कालिदास ने मालविका और पंडिता कौशिकी का 'हृत्पथ' अन्तिम अंक में उद्घाटन किया है, जिसमें उनका वास्तविकता के विषय में नाटक के अन्त तक प्रेक्षक की कौतूहल-वृत्ति जाग्रत रहती है। यहाँ कालिदास ने मालविका के राज-कल्याण, उनके विषय में साजु की भविष्यवाणी तथा उनके जीवन की दुःखनरी कहानी के रहस्योद्घाटन द्वारा नाटक के अन्त का चमत्कारपूर्ण बना दिया है। यद्यपि यह कालिदास का प्रथम नाटक है तथापि इसमें उनका वस्तु-विज्ञान का प्रष्ट कौशल प्रकट हुआ है। यह भविष्यवाणी सम्बन्ध चारिणी के धर्मभार आत्मिक मन को यह विश्वास दिलाने है कि मालविका और अग्निमित्र का विवाह अवश्यमात्र घटना है। यदि इस विषय में वह स्वयं पहल नहीं करती तो भी यही होकर रहता, क्योंकि देवी शक्तियों की एनी ही याचना है।

शकुन्तला मालविका-अग्निमित्र में दो स्थान पर शकुन्तला-सम्बन्धी अग्निप्राकृत लाकविश्रवाम का भी उल्लेख मिलता है। ये दोनों ही स्थान पंचम अंक में आते हैं। इनमें आगिक^१ या मानसिक विकारा^२ का भावी शुभ घटना के सूचक रूप में अंकित किया गया है। यहाँ यह विश्रवाम भी व्यक्त हुआ है कि आगामी सुख या दुःख हृदय की पहले से ही समझ बना बना है।

शकुन्तला में यह विश्रवाम निहित रहता है कि कोई देवी शक्ति आगिक व मानसिक विकारों या प्राकृतिक जगत् के परिवर्तन द्वारा मनुष्य को भावी शुभ या शुभ या पूर्व भवने दे देती है। वह उस भवने का प्रकाश कर या न करे यह दूसरी बात है किन्तु ऐसा भवने उसे दिया अवश्य जाता है। इस दृष्टि में शकुन्तला को हम अग्निप्राकृत शक्ति के अस्पष्ट भवने कह सकते हैं। जिन क्रियाओं व तथ्यों को हम

१ मानसिक—जानामि निमित्त कौतुकानकारस्त । न्यायि विनिर्णयज्ञान मतिविविध दान न हन्तम् । दक्षिणोत्तरदिन नदन बहुव स्फुरति । वही ५ पृ० १३५

२ प्रथमा—हृत्पथ शक्ति जगत्पदपरशकुन्तला शक्तिज्ञा प्रतीति समन्वयन जाना । द्वितीया—आत्मिक नमोऽर्थम् । अग्नि छन्दः नविन्द । चामि सुख वा दुःख वा हृदय समर्थकरोति । वही ५, पृ० १३५

शकुन कहते हैं वे तो प्राकृत ही होते हैं पर उनकी प्रतीकात्मकता अतिप्राकृतिक शक्तियों की मान्यता पर आधारित होती है।

यह पहले कहा जा चुका है कि मालविकाग्निमित्र में कोई भी पात्र अतिप्राकृत तत्त्वा से युक्त नहीं है। इसमें कवि का उद्देश्य मानवीय व लौकिक प्रेम का चित्रण करना रहा है।

चतुर्थ अंक के अन्त में दोहरे के फलस्वरूप अशोक में भुक्तो के आतिथ्य के विषय में नपथ्य से दी गयी सूचना अद्भुत रस का विभाव है। उद्यानपालिका के "आश्चर्यम् आश्चर्यम्" आदि शब्द अद्भुत रस के अनुभाव हैं। यह अद्भुत रस नाटक के अग्री भृंगार का अंग है। पंचम अंक के अंत में मालविकाविषयक वास्तविक वृत्त का उद्घाटन तथा सिद्धादेश साधु की भविष्यवाणी की सूचना भी पूर्ववत् अद्भुत रस की व्यंजक है।

विक्रमोर्वशीय

कालिदास का दूसरा नाटक विक्रमोर्वशीय^१ अनेक दृष्टियों से मालविकाग्निमित्र से भिन्न है। कालिदास की नाट्यकला के विकासक्रम में इसका स्थान मालविकाग्निमित्र और शाकुन्तल के मध्य में माना जाता है। कवित्व और कला की दृष्टि में मालविकाग्निमित्र में इसकी श्रेष्ठता अमिथ्य है। वस्तु और पात्रों की परिकल्पना तथा अन्तर्चेतना की दृष्टि में यह नाटक मालविकाग्निमित्र की अपेक्षा शाकुन्तल के अधिक निकट है। इसकी कथावस्तु उवशी और पुरुरवा के प्राचीन आख्यान पर आधारित है। वस्तु की पौराणिक प्रकृति के कारण नाटककार का इसमें अतिप्राकृतिक तत्त्वा की योजना का प्रभूत अवसर मिला है।

विक्रमोर्वशीय में कालिदास का प्रणय-सबबी दृष्टिकोण भी अधिक विकसित रूप में प्रकट हुआ है। इसमें चित्रित प्रेम अन्तःपुर की ऐन्द्रियलीला नहीं अपितु मानव-हृदय की एक तीव्र सवेदना है जो मिलनात्कण्ठा और विरहव्यथा के रूप में

१. इस नाटक का पाठ मिले है—उत्तरभारतीय व दक्षिणभारतीय। उत्तरभारतीय पाठ की प्रस्तावना में यह 'साटक' कहा गया है और दक्षिणभारतीय में 'नाटक'। प्रथम पाठ में चरित्र अंक के अन्तर्गत प्राकृत पद्य भी समाविष्ट हैं। कीच के अनुसार उत्तरे पाठ में विद्यमान नय तत्त्व के कारण यह 'साटक' कहा गया है (देखिये संस्कृत कृपा, पृ० १५१) डा० दे के विचार में इस पाठ का प्राकृत पद्य में निहित गान-तत्त्व अपने साटक नामकरण का आधार है। इन दोनों विद्वानों के विचार में विक्रमोर्वशीय वस्तुतः नाटक है, साटक नहीं। विश्वनाथ ने लोग का उपरूपका में मिलने हुए 'विक्रमोर्वशीय' को उनका उदाहरण बताया है (सि० १०, ६ २७३) किन्तु यह मत समीचीन प्रतीत नहीं होता।

व्यक्त हुई है। इसमें कालिदास का प्रधान लक्ष्य विरह के माध्यम से मानवीय प्रणय के अन्त सौन्दर्य का उद्घाटन है, जबकि मालविकाग्निमित्र में वियोग की वास्तविक परिस्थिति के अभाव में प्रणय का यह पक्ष उपेक्षित रह गया है। हम आगे देखेंगे कि कालिदास ने विरह-चित्रण के लिए उपयुक्त परिस्थिति के निर्माण की दृष्टि से भी कुछ महत्वपूर्ण अतिप्राकृत तत्वों की योजना की है। मनुष्य और प्रकृति में एक ही चेतना का दर्शन करने वाली कालिदास की काव्यभावना की अभिव्यक्ति में भी ये तत्व महत्वपूर्ण रहे हैं।

उर्वशी और पुरुषा का प्रणयस्थान भारतीय साहित्य के प्राचीनतम लोकप्रिय आख्यानो में से एक है। इसका सबसे पुराना रूप ऋग्वेद के एक सूक्त¹ में मिलता है जो उर्वशी और पुरुषा के सवाद के रूप में है। इस सूक्त में वास्तविक प्रणय-कहानी का घुघसा-सा ही ज्ञान होता है। ऋग्वेद का यह अपूर्ण व अस्पष्ट-भावात्मक आख्यान शतपथ ब्राह्मण में एक सुसम्बद्ध व सुस्पष्ट कथा के रूप में वर्णित है।² किन्तु विक्रमोर्वशीय की क्यावस्तु का न ऋग्वेद के सवाद-आख्यान में कोई साम्य है और न शतपथ की कथा से। कालिदास ने अपर नाटक में उर्वशी की शर्तों, गन्धर्वों की कूट योजना एवं उसके कनस्वरूप पुरुषा को छोड़कर उर्वशी के आकस्मिक गमन, कुक्षेत्र के मरोवर पर दोनों प्रेमियों के पुनर्मिलन, गन्धर्वों के निर्देशानुसार पुरुषा के यज्ञानुष्ठान तथा गन्धर्वत्व-प्राप्ति आदि प्रसंगों का जो शतपथ-ब्राह्मण की कथा में आये हैं, कोई उल्लेख नहीं किया। वैदिक कथा से कालिदास के नाटक का यदि कोई साम्य है तो इतना ही कि दोनों एक स्वर्गीय अम्परा और उसके मानवप्रेमी के प्रणय, मिलन और विरह की मूलभूत विषयवस्तु पर आधारित हैं। सच तो यह है कि उर्वशी और पुरुषा का वैदिक आख्यान सही अर्थ में एक प्रणयकथा कहलाने का अधिकारी नहीं है। उसमें केवल एकपक्षीय अनुराग का चित्रण हुआ है। ऋग्वेद व शतपथ ब्राह्मण की उर्वशी प्रेमिका की कसौटी पर खरी नहीं उतरती। वह नारी की सहृदयता व स्थिर प्रेम की योग्यता पर ही प्रश्न चिह्न लगा देती है।³

गौतमकृत बृहद्देवता में देवराज इन्द्र सभवन मन्वन्तर उर्वशी-पुरुषा की प्रणयकथा से सम्बद्ध किये गये हैं।⁴ विक्रमोर्वशीय में कालिदास ने भी इन्द्र का

1 ऋग्वेद 10 9॥

2 शतपथब्राह्मण 11 5 1

3 न वै स्त्रीणामि मन्वानि सन्ति नाम्नामुक्ताः। इत्यादिना।

४ ऋग्वेद 10, 95 15

4 7, 147-152

महत्त्वपूर्ण भूमिका प्रदान की है, किन्तु दोनों में वह परस्पर विपरीत रूप लिये हुए है। यह भी उल्लेखनीय है कि बृहद्देवता में उवशी को प्रेमिका का व्यक्तित्व देने का प्रयत्न किया गया है।

हरिवंश, विष्णु भागवत, वायु, मत्स्य, पद्म आदि पुराणों में भी उवशी व पुरुरवा की प्रेम-वधा आई है,¹ पर प्रस्तुत नाटक की दृष्टि में इनमें से मत्स्य व पद्म का ही अधिक महत्त्व है।² इन दोनों पुराणों में उवशी की स्वगन्धुनि का कारण भरतमुनि का शाप कहा गया है,³ तथा उसे उवशी की मन स्थिति में सम्बद्ध करने का यत्न किया गया है। जहाँ तक कालिदास का सम्बन्ध है, उन्होंने उवशी दोनों पुराणों के समान भरतमुनि के शाप को ही उवशी के पृथ्वीलोक में आने का कारण बताया है तथा उसे नाटक के प्रणयवृत्त में बड़ी कुशलता से अन्तर्ग्रहित किया है। मत्स्य व पद्म पुराणों में से पद्म की रचना व सफलन का काल कालिदास के बाद का माना गया है।⁴ अतः उमका उन पर कोई प्रभाव नहीं माना जा सकता। अब रही मत्स्य पुराण की बात। श्री काणे ने उसका रचनाकाल २००-४०० ई० निश्चित किया है,⁵ अतः विन्नमोर्वशीय की वस्तु-कल्पना पर केवल इसी पुराण का प्रभाव स्वीकार किया जा सकता है। पद्मपुराण में आई उवशी की कथा सभवन मत्स्यपुराण से ज्यों की त्यों ली गई है।⁶ अतः मत्स्यपुराण की कथा के साथ विन्नमोर्वशीय की जितनी समानता है उतनी ही पद्मपुराण के साथ भी।

मत्स्यपुराण के अनुसार पुरुरवा इन्द्र में मिलने के लिए प्रतिदिन स्वर्ग जाता करता था। एक बार जब वह रथ में बैठकर आकाशपद में स्वयं जा रहा था तो उसने देखा कि दानवेन्द्र केशी उवशी व चित्रनेखा नामक अश्वराश्वों को बलात् पकड़कर ले जा रहा है। उसने तत्काल वायव्य से आक्रमण कर केशी को पराजित किया तथा दोनों अश्वराश्वों को छुड़ाकर उन्हें इन्द्र को सौंप दिया। पुरुरवा के इस शौच

1 हरि० पु० प्रथम पर्व 26 वि०पु० 4 6 34-94 भा० पु० 9 14 15-19

भा०पु० 11 वा अध्याय म०पु० 24 वा अध्याय, प०पु० सप्त पट्ट, 12 वा अध्याय,

2 अथ पुराणों में इस कथा का प्रायः अनपेक्षित अर्थ व वर्णन रूप ही दाखला गया है।

3 अथ पुराणों में उवशी व मत्स्यपुराण में पवन का कारण मित्रावरुण (भागवत व विष्णु प) या ब्रह्मा का शाप (देवी भागवत, ब्रह्म व वायु प) कहा गया है।

4 २० थीं पा०वी० काणे वृत्त हिन्दी भाषा छद्मग्रन्थ खंड 5 भाग 2 पृ० 893 तथा 910

5 वही पृ० 899-900

6 मत्स्यपुराण और पद्मपुराण व पारम्परिक सम्बन्ध व विषय में श्री काणे का मत है कि पद्म में मत्स्य में साम्य ही है। उनका अनुसार यह आदान 1000 ई० में पूरा नहीं हुआ।

२० वही पृ० 893

पूर्ण कार्य से इन्द्र अतीव प्रमत्त हुआ और सदा के लिए उसके साथ मैत्री के मूत्र मे वध गया ।¹

कालिदास ने भी इस घटना को कुछ हेरफेर के साथ विक्रमोवशीय के प्रथम अंक मे निम्न किया है । किन्तु वहा पुराणकार ने इसे पुरुरवा व इन्द्र की मैत्री का ही आधार माना है, वहा कालिदास ने प्रणयवृत्त की पृष्ठभूमि के रूप मे इसकी नाटकीय सभावनाओं का पूर्ण उपयोग किया है ।

मत्स्यपुराण के अनुसार एक बार स्वयं मे भरतमुनि के निर्देशन मे 'लक्ष्मी-स्वयंवर' नामक नाटक का अभिनय किया गया जिसमे उवशी ने लक्ष्मी की भूमिका ग्रहण की । मुनि ने उवशी, मेनका, रत्ना आदि अप्सराओं को नृत्य करने का आदेश दिया । उर्वशी जब लय के साथ नृत्य कर रही थी तभी प्रेक्षकों में बैठे पुरुरवा को देखकर वह कामपीडित हो गयी तथा गुरु के सिखाये अभिनय को भूल गयी । उनके इस प्रमाद को देखकर भरतमुनि क्रुद्ध हो गये । उन्होंने उवशी को शाप दिया कि वह भर्त्यलोक मे पुरुरवा मे वियुक्त होकर पचपन वष तक लता बनकर रहेगी तथा पुरुरवा भी पिशाच का जायेगा । मुनिद्वारा अभिशप्त उर्वशी ने पृथ्वीलोक मे आकर पुरुरवा का पति के रूप मे वरण किया नया शाप की अवधि समाप्त होने पर उससे अनेक पुत्रों को जन्म दिया ।²

पुराण की उक्त कथा का आधार लेते हुए भी कालिदास ने उसे नया रूप दे दिया है । नाटक की उवशी भी अभिनय मे भूल करती है पर पुरुरवा की अनुपस्थिति मे तथा उसके प्रति तीव्र अनुराग के कारण । भरतमुनि द्वारा उर्वशी को शाप देने की बात मत्स्य पुराण व नाटक दोनों मे आयी है पर जो शाप दिया गया है उसमे अन्तर है । पुराण मे उवशी को लतारूप मे परिवर्तित होने का शाप दिया गया है जबकि नाटक मे केवल स्वगच्युत होने का । इस प्रसंग मे कालिदास ने यह भी बताया है कि महेन्द्र पुरुरवा के प्रति मैत्री के कारण उवशी को पुरुरवा के पास जाकर रहने की अनुमति दे दता है जिसमे भरत के शाप की कठोरता कम हो जाती है, किन्तु पुराण मे महेन्द्र के ऐसे अनुग्रह का कोई उल्लेख नहीं मिलता ।

मत्स्यपुराण मे उवशी के शाप के अतिरिक्त पुरुरवा को दिये गये दो शापों का भी उल्लेख मिलता है । ये शाप उसे अथ और काम द्वारा दिये गये थे, जिनका उसने धर्म के समान सत्कार नहीं किया था । काम के शाप मे कहा गया है कि पुरुरवा गन्धमादन पर्वत पर कुमारवन मे पहुँचकर उवशी के वियोग मे उन्मत्त हो

1 म० पु०, अध्याय 21 22 26

2 वही, अध्याय 24, 28 33

जायेगा ।¹ कालिदास ने उक्त प्राप का तो उल्लेख नहीं किया, पर चतुर्थ अंक में उवशी के कुमारवन में लता बन जाने पर पुष्करवा के विरहोन्माद का वर्णन अवश्य किया है । उवशी के लता रूप में परिवर्तन का कल्पना कालिदास ने सनवत मत्स्य पराण से ली है ।

विष्णुधर्मोत्तर पुराण में भी उवशी व पुष्करवा का प्रेमभारयान विस्तार से आया है² तथा उसके कुछ अंश प्रस्तुत नाटक के कतिपय स्थलों में पर्याप्त साम्य रखते हैं । श्री काले ने विष्णुधर्मोत्तर पुराण का रचनाकाल ६०० ई० के बाद का माना है,³ अतः वही कालिदास का ऋणी प्रतीत होता है ।

उन विवरण में स्पष्ट है कि कालिदास के समक्ष इस प्रणयकथा के जा विभिन्न रूप विद्यमान थे उनमें से किसी का भी उन्होंने ज्यों का त्यों अनुगमन नहीं किया । वस्तुतः उन्होंने अपनी सज्जनात्मक प्रतिभा द्वारा इस धिर प्राचीन कथा को अपने विशिष्ट नाटकीय प्रयोजनों की सिद्धि के लिए नूतन रूप में ढालने का प्रयत्न किया है । पुष्करवा और उवशी के प्रणय, मित्रन और वियोग का मूल इतिवृत्त तो वही है, पर उसे जो आकार और अर्थ कालिदास ने प्रदान किया है वह उनकी उत्कृष्ट सज्जनाशक्ति का निदर्शन है । प्राचीन साहित्य से कथानक और चरित्र के कुछ मूल सूत्र व मकेन ग्रहण करते हुए भी कालिदास ने उनके सगुम्फन और नियोजन में अपनी प्रभूत मौलिकता का परिचय दिया है । संक्षेप में यह कहा जा सकता है कि विश्रमोवशीय के कथानक और चरित्रों की परिवर्तना इस प्रणयकथा के वैदिक रूप की अपेक्षा उसके पौराणिक रूप के अधिक निकट है ।

यह कथा दो साधारण लौकिक नर-नारियों की प्रणयकथा नहीं है, अपितु स्वर्ग की अप्सरा उवशी और चन्द्रमा के पौत्र व इन्द्र के युद्धमहायक पुष्करवा के प्रणय मिलन और विरह की अति प्राचीन व प्रख्यात कथा है जो वेदों से लेकर पुराणों तक नाना रूपों में वर्णित है । कालिदास के पूर्ववर्ती साहित्य एवं पुराणकथाओं में उवशी और पुष्करवा के अतिप्राकृतिक व्यक्तित्व सुप्रतिष्ठित हो चुके थे । अतः ऐमे दिव्य और अर्धदिव्य प्रेमिया की प्रणयकथा में अनौकिक तत्वों की योजना के लिए कवि को यथेष्ट अवसर मिला है । यह स्वाभाविक ही है कि एक ऐसी पौराणिक कथा में रविवर्तना यथार्थ की सीमाओं का अतिरक्षण कर अतिप्राकृत जगत् में निवास

1 रामोऽप्याह त्वामागम्य विना गच्छामास ।

कुमारवनमात्रिय विप्रोऽगन्तुमशौभवान् ॥ वही 24-19

2 1, 129-137

3 हिन्दी भाषा धर्मशास्त्र, भाग 5, खण्ड 2 पृ० 910

विचरण करें। यद्यपि कवि का मूल उद्देश्य मानवीय प्रणय की विविध अनुभूतियों का ही चित्रण करना है, परन्तु इसके लिए उसने जो माध्यम चुना है वह एक अतिप्राकृतिक जगत् की घटनाओं और व्यक्तियों का माध्यम है। इसी अमाश्रय माध्यम के कारण कवि ने प्रेमी और प्रेमिका के मिलन और विद्रोह के प्रत्येक प्रसंग में, जहाँ भी उसने चाहा है, अतिप्राकृतिक तत्त्वों की इन्द्रानुसार योजना की है। इन तत्वों में से अधिकतर के मूल मकेंन किन्हीं न किन्हीं रूप में पूर्ववर्ती साहित्य में विद्यमान थे। कानिदाम का कौतूहल इसी में है कि उन्होंने पूर्व साहित्य में मकेंनित उन तत्वों का अपने विशिष्ट नाटकीय उद्देश्यों के लिए सफलतापूर्वक उपयोग किया है।

कथावस्तु में अतिप्राकृत तत्त्व

उर्वशी-उद्धार विक्रमोवशीय के प्रायः प्रत्येक अंक की कथा में अतिप्राकृत तत्वों का समावेश मिलता है। नाटक का आरम्भ ही एक अतिप्राकृत घटना से हुआ है जो प्रेमकथा के सूत्रपात और विकास का मूल आधार है। यह घटना है अमुर केशी द्वारा अपहृत अम्परा उर्वशी का पुरूरवा द्वारा उद्धार। इस घटना के पात्र, स्थान एवं पृष्ठभूमि सभी अत्यधिक हैं। एक बार उर्वशी जब अपनी सखियों के साथ कुबेर के भवन में लौट रही थी तब मार्ग में अमुर केशी उसे उसकी सखी चित्रनेखा सहित बलपूर्वक बन्दी बनाकर ले गया।¹ उसी समय प्रतिष्ठान देव का राजा एवं चन्द्रमा का पौत्र पुरूरवा सूर्यलोक में अपने रथ में पृथ्वी की ओर लौट रहा था।² उर्वशी की सखियों के अनुरोध पर उसने अमुर का पीछा किया तथा अपने पराक्रम द्वारा उसे पराजित कर उर्वशी व चित्रनेखा को छुड़ा लिया। यह मारी घटना अन्तरिक्ष में घटित होती है तथा उसमें स्वर्ग सभी पात्र उर्वशी, पुरूरवा, चित्रनेखा, केशी तथा अन्य अम्परायें दिव्य या दिव्यादिव्य हैं। उनकी आकाङ्क्षाएँ, एक लोक में अन्य लोक में गमन आदि व्यापार उनके दिव्य या अदिव्य व्यक्तित्व के सूचक हैं। नाटक में इस घटना के दो स्वाभाविक परिणाम बताये गये हैं—(१) उर्वशी और पुरूरवा के हृदय में पारम्परिक अनुराग का उदय, जिसका क्रमिक विकास और अन्त परिणति ही इस नाटक की विषय-वस्तु है। (२) उर्वशी की रक्षा करन में पुरूरवा के प्रति इन्द्र की कृतज्ञता। यह कृतज्ञता कथा के भावी विकास में घनिष्ठतया सम्बद्ध

1 विक्रमोवशीय 1.3 (श्री एच०डी० बलकर द्वारा संपादित साहित्य जगत की २६ दिव्य 1961)

2 राजा-वपुःसन्निवृत्त। सूर्योन्मथाना प्रतिनिवृत्त पुरूरवा का सुपुत्र कथ्यता कृता स्वर्ग परितान्ता इति। वही 1.50.3

है। नाटक का नामकरण 'विजयोर्वशीय' (विक्रम द्वारा प्राप्त उर्वशीविषयक नाटक) भी इसी घटना पर आधारित है। नाटक के अन्त में पुरूरवा को यद्यपि इन्द्र के अनुग्रह से उर्वशी की स्थायी प्राप्ति होती है, किन्तु इस अनुग्रह में पुरूरवा के अनीत पराक्रम के प्रति उसकी कृतज्ञता तथा भावी देवामुर-सन्ध्या में उसके पराक्रम व सहयोग की आशा ही प्रधान प्रेरणा है। नाटक के प्रारम्भ की यह घटना उर्वशी व पुरूरवा के हृदय में प्रेम के प्रथम अनुरण के लिए एक समुचित मनोवैज्ञानिक पृष्ठभूमि प्रस्तुत करती है। अपने प्राणरक्षक के प्रति उर्वशी की कृतज्ञता उसके शौचस्वी व्यक्तित्व के प्रति कमजोर आकर्षण, उत्कृष्ट व प्रणय-भाव में विकसित होती है। पुरूरवा भी उर्वशी के दिव्य मनोहर रूप से प्रभावित होकर उसकी ओर घ्राष्ट होता है।¹ इस प्रकार इस प्रसंग के माध्यम से दो भिन्न लोको के प्राणी एक असाधारण परिस्थिति में एक-दूसरे के सम्पर्क में आकर परस्पर आकर्षण व प्रणय की भूमि पर अवतीर्ण होते हैं।

गन्धर्वराज का आकाश से अवतरण इसी अक्ष में गन्धर्वराज चित्ररथ के आकाश में हेमकूट पर अवतरण का नाटककार ने बड़ा प्रभावशाली चित्रण किया है।² चित्ररथ के आगमन का उद्देश्य पुरूरवा के प्रति देवताओं की कृतज्ञता, विशेषतः महेंद्र की प्रसन्नता नापित करना है। उसके कथनानुसार पुरूरवा न त्रिदश-परिपन्थी केशी आदि दानवों को पराजित कर एवं उर्वशी को उनके अवलेप में बचाकर इन्द्र का अतीव प्रिय कार्य अनुष्ठित किया है।³ पहले जिस उर्वशी को नारायण ऋषि ने इन्द्र को भेंट किया था, अक्ष दंत्य के हाथ से छीन कर पुरूरवा ने जैसे उसी क्षण को दाहराया है।⁴ भाव ही दानव-पराभव व उर्वशी-रक्षण द्वारा पुरूरवा ने महेंद्र का भी उपकार करने वाली अपनी विक्रम-महिमा का परिचय दिया है।⁵ उर्वशी कोई साधारण अप्सरा नहीं, वह इन्द्र की अप्सराओं में विशिष्ट है। अतः उसके रक्षण व क्षेम के लिए देवराज की चिन्ता स्वाभाविक है। पुरूरवा ने स्वर्ग की अलंकार उर्वशी की रक्षा कर इन्द्र को भद्रा के लिए उपकृत कर दिया है। इस प्रकार यह प्रसंग उर्वशी के हरण और पुरूरवा द्वारा उसकी रक्षा की एक साधारण-भी

1 वही, 1 ॥

॥ अथ च गान्धाकोऽपि तप्तचामीकरागदः ।

अवराह्मि शैलाश्च सञ्जित्वान्विव तापदः ॥ वही, 1 13

3 चित्ररथ मह्यन्तु तत्रभवतो मथोन प्रियमनुष्ठितं भवता । वही 1, १० 11

4 पुरा नारायणेनयमग्निमृष्टा मरुक्ते ।

दंत्यहस्तादपान्तिष्ठ मुहृदा सप्रति स्वया ॥ वही, 1 14

5 चित्ररथ — (राजानिमुख स्थित्वा) दिष्ट्या महेन्द्रोपशरणार्थेन विक्रममहिम्ना बध्न भवान् । वही, 1 १० 10

लोकोत्तर वीरता तथा इन्द्र के प्रति उसके उपकार को प्रेक्षकों को पुनः स्मरण कराया गया है। पुरुरवा के विक्रम व उसके द्वारा इन्द्र-कार्य के अनुष्ठान पर कवि ने इस प्रथम अंक में और आगे भी जो विशेष बत दिया है उससे यह सूचित होता है कि वह इन्द्र की वृत्तज्ञता और अनुग्रह को प्रेमकथा के विकास और परिणति का मुख्य आधार बनाना चाहता है।

तिरस्करिणी विद्या द्वारा अदृश्यता दूसरे अंक में कवि ने उर्वशी और चित्रलेखा के स्वर्ग से उतर कर आकाश में उड़ते हुए पुरुरवा के राजप्रसाद के प्रमदवन में उतरने और वहाँ तिरस्करिणी विद्या द्वारा अदृश्य होकर विदूषक के साथ उसका वार्तालाप सुनने का प्रसंग प्रस्तुत किया गया है। पुरुरवा के पास जाकर अपने प्रति उसके मनोभाव को जानने और उसमें भेंट करने के लिए उर्वशी ने जो पहल की है वह उसके अप्सरस्त्व के अनुकूल है। पौराणिक कथाओं में अप्सराओं को दिव्य सामान्या स्त्री माना गया है। स्वर्ग में देवताओं के मनोरंजन के लिए नृत्य और अभिनय करना तथा ऋषि-मुनियों को तपस्या भग करने के लिए अपने जीवन और सौन्दर्य का प्रदर्शन उनका प्रमुख कार्य बताया गया है। अतः पुरुरवा के प्रेम में आकृष्ट होकर अप्सरा उर्वशी का उसमें मिलने के लिए उपश्रम उसके उक्त पौराणिक व्यक्तित्व के अनुसार ही है। यदि उर्वशी कोई मानवी होनी तो उसका यह काय अनुचित प्रतीत होता। यह द्रष्टव्य है कि कालिदास ने भालविकानिमित्र और शाकुन्तल में, जहाँ मानवी प्रेमिकाओं का चित्रण किया गया है, प्रणय-सम्बन्ध के विकास में स्त्री-पक्ष की ऐसी पहल का चित्रण नहीं किया है।

उर्वशी की यह पहल एक दूसरी दृष्टि से भी इस नाटक के वस्तु-विधान में आवश्यक है। उर्वशी एक दिव्य स्त्री होने के नाते मानव पुरुरवा में श्रेष्ठतर और उसकी पहुँच से परे है। पुरुरवा चाहने हुए भी उससे मिलने के लिए स्वर्ग नहीं जा सकता। वह प्रायः इन्द्र के निमन्त्रण पर अनुरो मे युद्ध करने के लिए ही वहाँ जाता है। केवल उर्वशी से मिलने के लिए उसका स्वर्ग जाना उचित प्रतीत नहीं होता। यही कारण है कि इस नाटक की प्रेम-कथा के विकास में प्रेमिका पक्ष का प्रयत्न ही अधिक उभरा है,¹ पुरुरवा अधिकतर अवसरों पर निष्क्रियता और वैवश्य से अस्त

1 दिव्यनाय ने यह साहित्यशास्त्रीय दृष्टिकोण स्पष्ट किया है कि पहिले नायिका के राग का व्यक्त होना चाहिए, फिर उसके अभिनाय आदि इ मितो को देखकर नायक के अनुराग का-जादी बाध्य स्त्रिया राग पुंश पश्चात्तदिगिर्न 13 195

कालिदास ने प्रस्तुत नाटक में उर्वशी के प्रेम का सबेले तो पहले दिया ही है, नायक पुरुरवा की तुलना में प्रणय-सम्बन्ध के विकास में उसे अधिक सबेले भी दिखाया है। यह दूसरा बात उन नाटकों में जिनमें मानव नायिकाएँ होती हैं, देखन को नहीं मिलती। यह स्पष्ट है कि उर्वशी के दिव्य नायिका होने के कारण ही कालिदास ने नाटक की प्रणयकथा में उसे अधिक त्रियागीन भूमिका प्रदान की है।

रहा है। वैसे तो उर्वशी स्वयं भी पराधीन और विवश है, पर नाटक की प्रेम-कथा में जो थोड़ी बहुत सक्रियता दृष्टिगोचर होती है उसमें पुत्ररवा की तुलना में उर्वशी का ही योगदान अधिक है और जैसा कि कहा जा चुका है, उर्वशी के इस योगदान में उसका अतिप्राकृत दिव्य व्यक्तित्व प्रमुख कारण है।

प्रत्येक प्रेमी अपने प्रिय में अपने प्रेम की प्रतिक्रिया देखना चाहता है, वह उससे अपने प्रेम का प्रतिदान चाहता है। किसी प्रेम-सम्बन्ध की सफलता की पहली शान है प्रेम की पारस्परिकता और प्रिय के प्रेम का बोध। प्रथम अंक में कालिदास ने दोनों प्रेमियों के मन में प्रेम का अकुर तो उत्पन्न कर दिया है परन्तु उन्हें पारस्परिक प्रेम-बोध में अपरिचित रखा है। दूसरे अंक के उक्त प्रसंग में तिरस्करिणी द्वारा प्रच्छन्न उवशी व चित्रलेखा को पुरुषरवा व विदूषक का सान्निध्य प्रदान कर कवि ने प्रेम-सम्बन्ध के विकास की इसी आवश्यकता की पूर्ति की है। तत्काल यह दृश्य मालविकाग्निमित्र के तृतीय अंक के उस दृश्य से समानता रखता है जहाँ दोहद के निवेद्यागम मालविका और बहुलावलि का के वार्तालाप को अग्निमित्र और विदूषक लता के पीछे छिप कर सुनते हैं। दोनों प्रसंगों का उद्देश्य और प्रक्रिया समान हैं, दोनों में जो बाह्य अन्तर है वह उर्वशी के अतिप्राकृत व्यक्तित्व और अम्बरस्व के कारण है। उर्वशी अम्बर होने के कारण तिरस्करिणी विद्या जानती है और राजा के समीप अदृश्य रूप में पहुँच सकती है। किसी लता आदि की आड़ में उर्वशी को लपटा करना उसके दिव्य व्यक्तित्व के अनुकूल नहीं होता, अतः यहाँ कवि ने तिरस्करिणी द्वारा अदृश्य उर्वशी को पुरुषरवा के पास उपस्थित कर अपने प्रति उसके प्रेम को जानने का अवसर दिया है, जो कालिदास की कलाकार-सुलभ सूक्ष्म-बुद्धि का परिचायक है।

राजा के प्रेम के बारे में आश्वस्त होकर उवशी पहले प्रणय-पत्र^१ द्वारा और फिर चित्रलेखा को भेजकर उसे अपने प्रेम से अवगत कराती है। इस प्रकार दोनों प्रेमी प्रणय की समभूमिका पर स्थित होकर उसी प्रकार परम्पर मिलन के अधिकारी हो जाते हैं जैसे एक तप्त अयस् दूसरे तप्त अयस् के माध्यम से जुड़ने योग्य हो जाता है^२। इसी उपयुक्त

१ यह प्रणयपत्र ऐसे भूषणपत्र पर लिखा गया है जिसे उवशी ने अपने प्रणय से बनाया है।

दे० विश्व० २, पृ० २७

२ राजा-भद्रमुखि ।

पयं लुका कथयति प्रियदत्ता ताम्

जानि न पश्यसि पुत्ररवमस्तदर्थम् ।

माधारणोऽयमुचया प्रणयं स्मरस्य

तप्तेन तप्तमग्ना घटनान् गोमयम् ॥ वही, २ १५

अवसर पर उर्वशी अपनी तिरस्करिणी हटानर राजा के समक्ष प्रकट होती है। किन्तु उनका यह मिलन क्षणिक सिद्ध होना है। वे अभी दो-दो बातें भी न कर पाये थे कि नेपथ्य से देवदूत का सदेश सुनाई देता है कि स्वर्ग में भरतमुनि के द्वारा आयोजित अष्टरसा-श्रय प्रयोग में देवराज लोकपालों सहित उर्वशी का ललित अभिनय देखना चाहते हैं, अतः उसे तुरन्त स्वर्ग के लिए प्रस्थान कर देना चाहिए।¹ दोनों प्रेमी मन मसोस कर रह जाते हैं। परवश उर्वशी को स्वयं लौटना पड़ता है।² पुत्तरवा भी उर्वशी व बित्रलेखा को भेजे गये इन्द्र के आदेश का प्रत्यर्थी बनने में असमर्थ है। इस प्रकार एक अनुत्पन्ननीय दिव्य आदेश प्रेमियों के चिर-प्रतीक्षित मिलन को भंग कर देता है। इस दैवी हस्तक्षेप के कारण महा नाटकीय सघर्ष और तनाव के एक प्रमुख पक्ष का सूत्रपात होता है। किन्तु यह द्रष्टव्य है कि इस सघर्ष और तनाव में दोनों पक्ष तुल्यबल नहीं हैं। दैवी शक्ति का पक्ष निश्चय ही प्रेमियों की शक्ति से बढ़कर है। दूसरे, प्रेमिका दैवी शक्ति के पतिनिधि महेन्द्र की अनुचरी है और पुत्तरवा उसके अनुयायी व रण-सहायक से अधिक नहीं है। प्रारम्भ में यह दैवी शक्ति उर्वशी और पुत्तरवा के पारस्परिक अभिलाष से अपरिचित होने के कारण उनके विषय में उदासीन और निरपक्ष है। यही कारण है कि देवदूत के द्वारा नाया गया महेन्द्र का बुलावा दोनों प्रेमियों को मिलन की देहरी पर से लौटाता हुआ उन्हें परवशता और अकिञ्चनता के बोध से भर देता है। आगे यह दैवी शक्ति शाप के रूप में उर्वशी के प्रेम पर आघात करती है, किन्तु पुत्तरवा के पराक्रम से उपकृत महेन्द्र उस शाप को वरदान में बदलकर दोनों प्रेमियों को मिलन का अवसर प्रदान करने है। किन्तु कुमार कार्तिकेय के नियम के रूप में पुनः एक अज्ञात व रहस्यमय दैवी शक्ति प्रेमियों को विमुक्त कर नायक को विरह-व्यथा से विक्षिप्त बना देती है। किन्तु यह दैवी शक्ति निर्दय और अनमाधेय नहीं है। मगमनीय मणि के द्वारा उसके प्ररोप का समाधान समभव होता है जिससे विरुद्ध हुए प्रेमी पुनः मिल जाते हैं। किन्तु इन्द्र के द्वारा निश्चिन की गई भरत के शाप की अवधि पुनः दोनों प्रेमियों के मिलन की प्रतिवधक बन जाती है। पर महेन्द्र ने ही अनुग्रह से, जिसके पीछे पुत्तरवा के अतीत पराक्रम के प्रति उसकी कृतज्ञता तथा भावी पराक्रम की आशा भरी याचना छिपी हुई है, अन्ततः दोनों प्रेमी स्थायी मिलन के अधिकारी होते हैं।

भरतमुनि का शाप व महेन्द्र का अनुग्रह तृतीय अंक के विष्कम्भक से जाना होता है कि भरत द्वारा आयोजित 'लक्ष्मी स्वयंवर' नाटक में उर्वशी ने विविध रसों

1 वही, 2 17

2 दिव्य पात्रों-अस्त्रा, यन्त्र आदि की हम विवशता का चित्रण कालिदास ने जनक पात्रों के माध्यम से किया है। राजराज के अनुचर यन्त्र (२० पृष्ठमध्य, 3) को स्वाधिकार में प्रशस्ति के कारण भर्ता का वपभाग्य शाप मिला था जिससे उसे यन्त्र का याचक बनना पड़ा।

का यतीव तन्मय होकर अभिनय किया पर उसने एक अक्षम्य भूत हो गई। तदमी की भूमिका में स्थित उर्वशी ने जब दाम्पत्य की भूमिका में वर्तमान भेनरा ने पृथ्वा कि यहा लोकपाल और विष्णु आदि तीनों लोकों के जो दिव्य पुरुष एकत्र हैं उनमें से तुम्हारा भावामितिवेग किन्तु है, तो उर्वशी ने आ उत्तर दिया वह बहुत बड़े अनर्थ का कारण बन गया। पुरुरवा के प्रेम में वेमुग उर्वशी के मुख से प्रमादवश 'पुरपोत्तम' के स्थान पर 'पुम्स्त्वा' का नाम निकल गया। इस पर भरतमुनि के क्रुद्ध होकर उसे शाप दिया—'तुमने मेरे उद्देश का उल्लंघन किया है, अब अब तुम स्वर्गलोक में नहीं रहोगी।' ¹ इस प्रकार अभिगण्य उर्वशी जब लज्जा में सिर झुकाकर खड़ी थी तब इन्द्र ने अनुग्रहपूर्वक उसने कहा 'तुम्हारा मेरे बुद्धमहायक जिस पुरुरवा में प्रेम है, तुम्हें उसकी कामना पूर्ण करनी चाहिए। तुम इच्छानुसार पुरुरवा के पास जाकर रहो, जब तक कि वह अपनी मान का मुक्त नहीं देल जाता।' ²

यहा कालिदास ने उर्वशी को भरत के शाप तथा महेन्द्र के द्वारा उसमें छूट देने के जिस प्रसंग की योजना की है उसका नाटक के वस्तु-विधा में विशेष महत्त्व है। हमने देखा कि उर्वशी की पराधाम म्यिनि अब तक दोनों प्रेमियों के मिलन में मन्त्रने बड़ी बाधा रही है। उर्वशी अपनी परवशता के कारण दो बार प्रिय के समा-गम-मुक्त में बन्धित हो चुकी है। अब प्रेम-कथा के स्वाभाविक विकास की यह भाग है कि उर्वशी कम ने कम कुछ समय के लिए अपने दिव्य-वचनों से मुक्त होकर पुरुरवा के पास रहने के लिए स्वतन्त्रता प्राप्त करे। भरत के शाप और इन्द्र के अनुग्रह द्वारा कालिदास ने इसी नाटकीय उद्देश्य को पूर्ण करना चाहा है। ³ यहा शाप के लिए जो कारण बताया गया है वह जहा एक ओर प्रेमिका उर्वशी की तत्कालीन मन स्थिति का सूचक है, वहा दूसरी ओर वह महेन्द्र के अनुग्रह का भी समुचित प्रेरक है। यद्यपि उर्वशी ने 'पुरुरवात्तम' के स्थान पर 'पुरुरवा' बोलकर गुह के उप-देग का उल्लंघन किया, पर उसकी यह भूल कितनी स्वाभाविक और निरीह है। वस्तुतः यह भूल क्षमा व सहानुभूति के योग्य है, दण्ड के नहीं। फिर भी गुह भरत का शाप अपातन दण्ड होते हुए भी एक प्रचण्ड आर्गोवाद और वरदान ही है।

1 यत ममोद्देश्यस्य सदिग्धमेव न न दिव्य स्वान भवेन्नोति उपाध्याय शाप।

विक्रमो 3 पृ 40

2 पुरुरवेण पुनश्चादित्युर्जायुवयो प्रेम्बीव भगिजम-नस्मिन्प्रदमासति त्व तस्य मे रानहोमस्य राजर्षे प्रिय करणीयम्। ना त्व पुरुरवम दयाशममुपतिष्ठस्व यावत् परिदृष्टमतातो भवतीति। बही, 3, पृ 40

3 शाप को कालिदास ने मिलन व विच्छेद दोनों का साधन बताया है। 'विचनोवगीय' में वह मिलन का साधन है तथा 'गहन्य' में मेरदुत में विच्छेद का।

इस शाप के कारण स्वर्ग तो छूट जायेगा, पर उनके बदले में उर्वशी को पुरूरवा प्राप्त हो सकेगा। इन्द्र का अनुग्रह भरत के शाप के निष्ठुर आवरण को हटाकर उसमें अन्तर्निहित मागल्य का दर्शन कराता है। साथ ही इस अनुग्रह में पुरूरवा के विगत उपहारों की स्मृति भी निहित है। पुरूरवा इन्द्र का गणसहायक है, उसने देवों की रक्षा के लिए असुरों से अनेक बार युद्ध किया है, और सबसे बड़ी बात यह है कि उसने स्वर्ग की अमृत्यु निधि उर्वशी की दानव केशी से रक्षा की है। अतः उर्वशी के प्रति सहानुभूति और पुरूरवा के प्रति कृतज्ञता से प्रेरित होकर इन्द्र का उनके प्रेम और मिलन का अनुमोदन करना उचित ही है। भरत के शाप और इन्द्र के अनुग्रह की यह घटना नाटक की प्रेम-कथा के भावी विकास को एक नया माग और गति प्रदान करती है। यहाँ इन्द्र ने उर्वशी के शाप की जो अवधि निर्धारित की है, उसका रहस्य पाचवें अंक में खुलता है, जहाँ कवि एक आसन्न वियोग की निराशा व विवश परिस्थिति उत्पन्न कर दोनों प्रेमियों के अनुराग के गामीय का पुनः परिचय देता है।

अदृश्य अभिसार तृतीय अंक में उर्वशी अभिसारिका के रूप में आकाश में उड़ती हुई चित्रलेखा के साथ पुरूरवा के हृन्मपृष्ठ पर उतरती है। वहाँ राजा विह्वल के साथ उर्वशी के विषय में बातचीत करता हुआ अतर्थाङ्गी रानी औशीनरी की प्रतीक्षा कर रहा है। द्वितीय अंक के समान यहाँ भी उर्वशी तिरस्कारिणी द्वारा अन्तर्हित होकर अपने प्रति पुरूरवा के मनोभाव का पता लगाती है।¹ प्रिय को अपनी उपस्थिति का भान न कराते हुए उसकी प्रेम-वेदना का साक्षात्कार प्रेमिका के लिए कितना सुखद हो सकता है, यह इस दृश्य में जाना जा सकता है। औशीनरी अपने पूर्व व्यवहार के लिए क्षमा मागकर राजा को मन प्रार्थित स्त्री के साथ प्रेम करने की स्वतन्त्रता दे देती है। अदृश्य उर्वशी के अज्ञात साक्ष्य में औशीनरी द्वारा किया गया पुरूरवा के प्रेम-संवाद का अनुमोदन दोनों प्रेमियों के निर्विघ्न समागम के लिए मनोवैज्ञानिक दृष्टि से अत्यन्त आवश्यक है।² किन्तु हम देखते हैं कि प्रेमियों का समागम हो जाना पर भी कवि ने संयोग शृंगार के चित्रण में रुचि नहीं दिखायी है। इससे स्पष्ट है कि विश्वमोर्वशीय में कालिदास का ध्येय विरह-वेदना के माध्यम में मानवीय प्रेम के आंतरिक सौन्दर्य का दर्शन कराना है। चतुर्थ अंक की कथावस्तु इस मान्यता का समर्थन करती है।

1 उर्वशी-अनिभिन्नार्पणानेन वचनेनाहमित्यतः हृदयम्। अन्तरित एव

गणराजस्य स्वीरानाप यावत् सस्यन्देदे भवति।

विजयो 3, पृ 47

2 विप्रेया-सखि, महाव्याधया पत्रिप्राया अभ्यनुपात

अन्तरायस्य प्रियसमागमो भविष्यति। वही पृ 53

दूसरे अध्याय¹ में हम बता चुके हैं कि भरत ने नाट्यशास्त्र में यह निर्देश दिया है कि जब शाप के कारण या अपत्य की लालसा से दिव्य-स्त्रिया का मनुष्यो के साथ समागम हो तो वह 'शृगाररमसश्चय' होना चाहिए । दिव्य स्त्री को अदृश्य होकर अपने भूषणों के शब्दों से प्रिय को लुभाना चाहिए तथा अपना मदशन देकर पुन अदृश्य हो जाना चाहिए । उमे नायक के पास वस्त्र, आभरण, माल्य, लेख आदि भेजकर उसे उन्मत्त बनाना चाहिए, क्योंकि उन्मादन से उत्पन्न काम अतीव आनन्ददायी होता है ।² विक्रमोर्वशीय के तृतीय अंक में उवशी की विविध चेट्टाओं व फायों के चित्रण में कालिदास ने नाट्यशास्त्र के उक्त निर्देशों का ही पालन किया है, यह स्पष्ट है । अभिनवगुप्त ने भी अपना यही मत प्रकट किया है—“समुन्माद्य इत्यत्र हेतुनाह उन्मादनादिति एतच्च विक्रमोर्वश्या स्फुटमेव दृश्यता इति शिवम् ।” (ना०शा० २२ ३३१ पर अभिनवभारती) हमने देखा कि उवशी का शाप के कारण ही स्वर्ग में भ्रम हुआ है तथा वह अभिमारिका के वेप में³ पुनरुवा के नाम अदृश्य रूप में आई है । इस अवसर पर राजा यह अभिलाषा प्रकट करता है—“प्रियनमा उवशी गूढ रूप में उपस्थित होकर अपने नूपुरों का शब्द मेरे कानों में डाले, पीछे की ओर से चुप-चुप आकर मेरी आग्ये मूढ़ ले गया हम्य पर उतर कर अपनी चतुर सगी के द्वारा साध्वसवशा मन्द-मन्द चलती हुई मेरे पास लाई जाय ।”⁴ उसके इस मनोरथ को उवशी तत्काल पूर्ण करती है । वह पुनरुवा के पीछे से आकर अपने कारतलो से उसकी आँखें टक देती है । हम बता चुके हैं कि द्वितीय अंक में भी उवशी राजा के पास अदृश्य रूप में ही आती है तथा अपने प्रभाव से एक भूर्जगत्र निर्मित कर अपना प्रणय-लेख उसके पास भेजती है । इससे सिद्ध है कि विक्रमोर्वशी के द्वितीय व तृतीय अंकों के उक्त दृश्यों के विधान में नाटककार ने नाट्यशास्त्र के पूर्वोक्त निर्देशों को ध्यान में रखा है ।

कार्तिकेय का निघम व उर्वशी का रूप परिवर्तन चतुर्थ अंक में दो अति-प्राकृत प्रसंगों की योजना मिलती है—(१) कुमारवन में प्रविष्ट उवशी का लतारूप में परिवर्तन (२) सगमरीय मण्डि के स्पर्श से उसे नारी रूप की पुन-प्राप्ति । पहले

१. वे० प्रस्तुत प्रबंध पृ० 101

२. ना०शा० 22 329-331

३. भरत ने दिव्य नायिकों के लिए नील परिच्छद का विधान किया है, विशेष रूप से शृगारिक प्रसंगों में । (द०ना०शा० 21 65) सभवत इसी निर्देश के अनुसार कालिदास ने यहाँ उवशी का नीलाशुक में प्रस्तु किया है—मणि राघवे तद्वयन्याभरणभूषिता नीलाशुकपरिग्रहोऽनि सारिकावेप ।

विक्रमा 3, पृ० 45

४. वही, 3 15

जिस प्रकार मानव-मौन्दर्य प्रकृति का प्रतिरूप है उसी प्रकार प्रकृति भी मानवीय गुण-धर्मों में विभूषित है । कालिदास की दृष्टि में प्रकृति कोई निर्जीव वस्तु नहीं है । वह मनुष्य के समान ही संवेदनशील और भावनाप्रवण है । वह मनुष्य के समान ही हसती, गायी और रोती है । केवल स्थूल दृष्टि में देखने पर ही दोनों में तारतम्य दिखाई देना है । महदयता की अन्नदृष्टि में देखने पर दोनों में कोई भेद प्रतीत नहीं होता । कालिदास को यह अन्नदृष्टि प्राप्त थी । यही कारण है कि उनकी कृतियों में प्रकृति और मानव दोनों एक ही विराट् व अखण्ड जीवनधारा में आप्यायित हैं । कुमारसमय में कवि ने योग-मग्न शिव के तपोवन में आकान्तिक वनन्तागम होने पर सतावधुओं के साथ वृक्षों के आतिथ्य का वरुण दिया है ।¹ पतिगृह के लिए प्रस्थानोद्यत शकुन्तला को कण्वाश्रम के मानव ही विदा नहीं देते, वहा की मूक प्रकृति भी उस कारणिक प्रस्थानवस्तु में सम्मिलित होती है । महर्षि कण्व तपोवन-तरंगों से शकुन्तला को पतिगृह-गमन की अनुज्ञा देने के लिए कहते हैं ।² वनवास-वन्धु के तट भी परभूत-विरह को प्रतिबन्धन बनाकर उसे सस्नेह गमन की अनुमति प्रदान करते हैं । शकुन्तला भी चलते समय अपनी सताभगिनी वन-ज्योत्स्ना से विदा लेना नहीं भूलती । विनमोर्वगीय के अनुसार उवशी कुमार कर्तिकेय के नियम में जिम जता में परिवर्तित हुई है, उसमें पुच्छरवा को अपनी अनुतापशीला प्रियतमा की चेष्टाओं का आभास होना है—

तन्वी मेघजलाद्रपल्लवतया घाताघरेवाश्रुभिः

मूल्यावाभरणं स्वकालविरहाः विधानपुष्पोद्गमा ।

चिन्तामौनमिवास्थिता मधुलिहा शब्दे विना लक्ष्यते

चण्डी मामबन्धु पादपतित जातानुतापेव सा ॥ विश्वमो० ४ ८७

कालिदास ने उवशी को सत्ता रूप में बदल कर उसके प्राकृतिक व्यक्तित्व को उसके नारी-व्यक्तित्व में एकाकार कर दिया है । बाद में सगमनीय मणि के प्रभाव से उर्वशी पुनः अपना मूल नारी रूप को प्राप्त कर लेती है । नारी का यह सनाभाव और जता का नारीभाव कालिदास के उस आधारभूत दृष्टिकोण का परिचायक है जिसके अनुसार प्रकृति और मानव एक ही विराट् सत्ता के अविभाज्य अंग एवं परस्पर परिवर्तनीय घटक हैं । यह प्रसंग इस दृष्टि से भी महत्वपूर्ण है कि हमने कवि को प्रकृति के सदन में नारी-मौन्दर्य तथा मानव-विरह की भासिक अभिव्यक्ति का अवसर मिला है । इसी ध्येय से कालिदास ने कुमारवन को प्रस्तुत अत्र की कथावस्तु का घटनास्थल बनाया है ।

यह मकेत लिया जा चुका है कि विज्रमोर्वशीय में कालिदास ने प्रेम की उम स्मिति का प्रधानतया चित्रण किया है जिसमें प्रेमी-प्रेमिका मिलन के लिए उन्मुख होने हुए भी मिल नहीं पाते, और मिलते हैं तो किसी न किसी कारण से बिगुड़ जाते हैं। उनके समागम में बार-बार विघ्न उपस्थित होने हैं। प्रथम अंक में चित्ररथ का आर्वास्मिक आगमन उर्वशी पुत्ररत्ना को प्रथम परिचय की घड़ी में अपनी भावनाओं की परस्पर अभिव्यक्ति का अवसर नहीं देता। उर्वशी को विवश होकर उसके माथ स्वर्ग लौटना पड़ता है। द्वितीय अंक में जो ही उर्वशी पुत्ररत्ना के सामने प्रकट होकर अपना अनुराग व्यक्त करना चाहती है त्यों ही देवदूत स्वर्ग में इन्द्र का बुलावा लेकर आ जाता है। तीसरे अंक में इन्द्र के अनुग्रह और जौनौनगी के आरम्भयोग से दोनों प्रेमियों का समागम निर्विघ्न दिखाई देना है, पर वह चिरम्यायी नहीं हो पाता। चतुर्थ अंक में उर्वशी का दूरारुद्ध अयहनगील प्रेम पुनः समागम सुख का विघ्न बन जाता है।¹ विधि की अलसता² उर्वशी के हृदय की आपज्ज्य विमूढता, कान्तिकेय का नियम-ये मव अतिप्राकृतिक तत्त्व पुनः दोनों प्रेमियों को एक दूसरे से विमुक्त कर देते हैं। अंतिम अंक में 'आयु' का रहस्य खुलने पर दोनों प्रेमी पुनः आसन्न वियोग की व्यथा में निर्विण्ण हो जाते हैं। इस प्रकार नाटक में समागम-मुख के जितने भी अवसर आये हैं उन पर वियोग की काली छाया पड़ी हुई है। सच तो यह है कि कालिदास इस दृष्टि में जिस प्रेम का चित्र अंकित करना चाहते हैं उसका सौन्दर्य और स्वारस्य मिलन में उतना नहीं, जितना विरहवेदना में ॥। उनके अनुसार समागम-मुख के विघ्नित होन पर प्रेम सौगुना तीव्र हो जाना है, जैसे विषम शिलाओं के अवरोध से स्थलित वेग बाला नदी-प्रवाह (उस अवरोध से मुक्त होने पर) सौगुनी गति ग्रहण कर लेता है—

नद्या द्व प्रवाहो विषमशिलाभट्टस्थलिनवेग ।

विघ्नितममागममुखो मनमिहय गतगुणीभवति ॥ विक्रमो० ३८

यद्यपि प्रेम की चरित्राथता मिलन में है, पर उनके विकास, परिणाम और तीव्रता की सिद्धि विरह में ही है। वियोग की पीड़ा भेजने के बाद जो मिलन-मुख मिलता है, वही अधिक आनन्ददायी होता है। वियोग की वेदना भोग बिना प्रेम का मूल्य नहीं जाना जा सकता। इसीलिए कालिदास ने कहा है—

यदेवोपनत दुःखान् मुख तद्रनवनग्म् ।

निर्वाणाय तरुच्छाया नप्तम्य हि विज्ञेयत । वही ३२१

1 नटयया-जयन्ता सन्तु मा । दूरारुद्धास्था प्रणय । तदवधितन्त्रात्र वनवती । विक्रमो 4, पृ० 63

2 नटयया-मयया नास्ति विघ्नोत्पत्तीय नाम यन तादात्म्यानुपाम्याया- दृष्ट एव परिणाम सञ्जात । वही, 4, पृ० 63

इसी दृष्टि से कालिदास ने चतुर्थ अंक में उर्वशी को लतारूप में परिवर्तित कर पुष्करवा की उन्मादकारिणी विरह-व्याधा का चित्रण किया है। विरह-चित्रण की दृष्टि से यह दृश्य समस्त सस्कृत साहित्य में अद्वितीय है। विरह की तीव्रता में पुष्करवा मयूर, कोकिल, हंस, चक्रवाक, भ्रमर, यज्ञ, पर्वत, सरिता, हरिण आदि पक्षिया, पशुओं व निर्जीव वस्तुओं में उर्वशी का पता बताने के लिए कहता है। अन्त में सगमनीय मणि के प्रभाव से उसे उर्वशी की पुनः प्राप्ति होती है।

सगमनीय मणि चतुर्थ अंक की दूसरी अतिप्राकृतिक घटना सगमनीय मणि के स्पर्श से लताभूत उर्वशी का मूल नारीरूप में परिवर्तन है। नाटककार के अनुसार यह सगमनीय मणि गौरी के चरण-राग से उत्पन्न हुई है। कोई प्रज्ञात मृगचारी मुनि पुष्करवा की शिलाओं की दरार में पड़ी इस मणि को उठाने के लिए कहता है।¹ इस रहस्यमय मणि को हाथ में लेकर ज्यों ही पुष्करवा एक लता का आलिङ्गन करता है, वह तुरन्त उर्वशी बन जाती है।

यहां नाटककार ने सगमनीय मणि का द्विविध उद्देश्य से सन्निवेश किया है—(१) उर्वशी को मूल रूप में परिवर्तित कर दोनों प्रेमियों के पुनर्मिलन के लिए (२) पंचम अंक में आयु को च्यवनाश्रम से माता-पिता के पास लौटने की परिस्थिति उत्पन्न कर दोनों प्रेमियों के पुनर्वियोग का सङ्कट उत्पन्न करने के लिए। इस प्रकार नाटककार ने यहां सगमनीय मणि का लगभग वंसा ही उपयोग किया है जैसा शाकुन्तल में मुद्रिका का। मणि और मुद्रिका दोनों ही बिडुड़े हुए प्रेमियों के पुनर्मिलन की साधक हैं, पर दोनों में अन्तर भी है। शाकुन्तल में मुद्रिका-वृत्तान्त क्यावस्तु से घनिष्ठतया सम्बद्ध है, जबकि सगमनीय मणि का प्रसंग क्यावस्तु पर एक आरोप-भा प्रतीत होता है। यह रहस्यगर्भित मणि कुमारवन में कैसे आई? वह शिलाओं के बीच क्यों पड़ी थी? वह मृगचारी मुनि कौन था जिसने पुष्करवा की प्रियजन का सगम कराने वाली उस मणि को उठा लेने के लिए कहा? पुष्करवा पर उसकी इस अनुकंपा का कारण क्या था? हमारी इन स्वाभाविक जिज्ञासाओं की नाटककार ने मवया उपेक्षा का है। उसने केवल इतना-सा संकेत दिया है कि गौरी के चरणों की सालिमा से उत्पन्न होने के कारण वह मणि अपने स्पर्शमात्र से विद्युत्

1 (नेपथ्य) वन्य गहना गृह्णताम्।

सगमनीयो मणिरिह शैलमुताचरणपङ्कगपानिरस्यम्।

आवर्हति घायमाणं सगममाशु प्रियजनम्॥

राजा—(वण दत्ता) को नु चतु मायवमनुशान्तिः। (निशाङ्कनाक्य)।

अने, अनुकम्पय मा कन्ति मृगचारी मुनिभगवान्। भगवन्

अनुद्वेष्टोऽभ्यर्च्यमुपदेशाभिवन्।

प्रियजनो का पुनर्मिलन कराने में समर्थन है । कुमार कानिकेय के निग्रम में कहा गया था कि जो भी स्त्री उनके तप क्षेत्र में प्रवेश करेगी वह सता वन जायेगी तथा गौरी के पावो के राग में उत्पन्न मणि के मित्रा अन्य किसी वस्तु से वह सतात्व में मुक्त नहीं होगी ।^१ महज्ज्या के अनुसार पुरुरवा-जैमे विशेष प्राकृतिवाने व्यक्ति बहुत समय तक दुःख के भागी नहीं होने । अतः दिव्य अनुग्रह के फलस्वरूप उर्वशी व पुरुरवा के समागम का कोई उपाय अवश्य होगा ।^२ गौरी के चरणराग से उत्पन्न मगमनीय मणि ऐसा ही उपाय है ।

दिव्य साहाय्य पंचम अंक में अतिप्राकृतिक शक्तियों की सहायता में नाटकीय वस्तु का मुख्यमय पथवर्मान होता है । च्यवनाश्रम से आयु के अक्षत्मान् आन से जहाँ स्वयं को नि मनान समझने वाले पुरुरवा के आनन्द का कोई ठिठाना नहीं रहता, वहाँ उर्वशी की आपनिवृत्ति की बात जानने पर उमका सारा हर्षोल्लास विपाद और निराशा में बदल जाना है । देवी-विधान के समक्ष पुरुरवा और उर्वशी दोनों एक निरुपाय विवशता का अनुभव करते हैं । इनके फलस्वरूप पुरुरवा आयु को राज्य सौंप कर वानप्रस्थ ग्रहण करने का विचार करता है । इस प्रकार जब दिव्य नारी और उसके मानव प्रेमी का यह प्रेम-वृत्तान्त एक दुःस्थान वियोग में पथवसित होना दिव्याई दता है तभी दिव्य-अनुग्रह का संदेश उस दुःख को पुनः मुक्त में बदल देता है । इन्द्र द्वारा प्रेषित नारद स्वर्ग से आकर सूचित करते हैं कि आगे देवों और असुरों का महायुद्ध होना वाला है, जिसमें देवताओं को पुरुरवा के पराक्रम की पुनः आवश्यकता होगी । इन्द्र चाहते हैं कि पुरुरवा विरक्त होकर वन में न जाए । इसी उद्देश्य में उन्होंने उर्वशी को पुरुरवा के जीवन-पथन उनके पाम रहने की अनुमति दे दी है ।^३ इस प्रकार महेंद्र के दिव्य साहाय्य से नाटक का दुःखोन्मुख घटनाचक्र दोनों प्रेमियों के निर्विघ्न स्थायी मिलन में पथवसित होता है ।

यहाँ कानिदास ने भारतीय नाट्यशास्त्र के सर्वमान्य विधान का अनुगमन किया है । नाटक को मुखान्तता नाट्यशास्त्र का अनिवार्य नियम है । ससृष्ट नाटक अपने प्रोक्षक को नाट्यगृह में निराश और दुःखी बना कर नहीं भेजना । वह उसे मानव-जीवन की मांगलिकता और देवी शक्तियों की न्यायशीलता व अनुग्रहशीलता

१ गौरीचरणध्यानभक्त मणि धरवित्ता लताभाव न भोष्यतीति । वहाँ ४, पृ० ७९

२ न तादृशा जातिविशेषाधिकर दुःखभागिनो भवन्ति । तदवश्य बोध्यनुग्रहनिमित्तभूत सभागनोपायो भविष्यतीति तत्त्वमिति । वहाँ ४ पृ० ६४

३ त्रिकालत्रयिभू निविष्टिष्ट मुत्तनुत्तमदो भागी ।

भगवत् सायुगीन सहायो न । तन स्वया न शक्त

तत्त्वस्तन्यम् । इय चोवशी यावदनुत्तम सत्प्रमंचारिणी भवन्ति । वही ७, पृ० १०७

वे प्रति सुदृढ़ आस्था प्रदान करके ही प्रेक्षागृह से लौटने देता है । जीवन में बहु कितनी भी विघ्न-बाधाएँ हों, प्रतिकूल परिस्थितियाँ और विषम सघर्ष हों, उनका मदंभ मंगलमय, प्रशान्त और सुराद अत होता है, यह विश्वास भारत के कवि का सनातन जीवन-दर्शन और काव्य-दर्शन है । कालिदास ने विजयोर्वशीय की निर्वहण मधि में आधिकारिक कथावस्तु की फलसिद्धि के लिए इसी परम्परागत जीवन-दर्शन का अनुमोदन किया है । साथ ही उन्होंने आयु सम्बन्धी रहस्योद्घाटन, नारद के स्वर्ग में आयमन और इन्द्र के अनुग्रह-सूचन द्वारा नाट्यशास्त्र के निर्देशानुसार निर्वहण मधि में अद्भुत रस की भी प्रभावशाली योजना की है । यद्यपि इन्द्र का यह हर्मक्षेप प्रणय-कथा के स्वाभाविक गतिक्रम के प्रतिकूल प्रतीत होता है, फिर भी उसे सर्वथा अप्रत्याशित नहीं कह सकते । हम देख चुके हैं कि पुरुरवा के पराक्रम न ही उर्वशी को उसकी ओर सवप्रथम आकृष्ट किया था । अमुर केशी के अनाधार से उर्वशी की वचाकर पुरुरवा ने उसे तो प्राणभय से मुक्त किया ही था, इस कार्य द्वारा उसने प्रत्यक्ष रूप में देवराज महेन्द्र का भी उपकार किया था, जिसके लिए वह उसके प्रति अत्यन्त कृतज्ञ था । इसी कृतज्ञता की प्रेरणा से इन्द्र ने भरत के शाप की कठोरता को दूर कर उर्वशी को पुरुरवा के पास रहने की अनुमति दी थी । अतः यह स्वाभाविक ही है कि महेन्द्र ने पुरुरवा के विगत उपकार और अमुरो के साथ भविष्य में होने वाले युद्ध में उसके पराक्रम की उपादेयता को दृष्टि में रखते हुए उर्वशी को दीघकाल के लिए उसके पास रहने की स्वीकृति दी । इन्द्र की इस स्वीकृति में उसकी कृतज्ञता, अनुग्रह और स्वार्थ तीनों सम्मिलित हैं । इससे यह भी स्पष्ट हो जाता है कि पुरुरवा ने उर्वशी को इन्द्र के अनुग्रह से प्राप्त नहीं किया, अपितु उसका अपना विजय ही इस उपलब्धि का मूल आधार है ।

विजयोर्वशीय में प्रणयकथा का समस्त विकास देवी शक्तियों और अतिप्राकृत तत्त्वों पर निर्भर दिखाई देता है । इसका मुख्य कारण इसके प्रधान पात्रों का अतिप्राकृत उद्भव या सम्बन्ध है । उर्वशी तो पूरुषतया दिव्य है ही, पुरुरवा भी चन्द्रमा का पौत्र और इन्द्र का मित्र होने के कारण दिव्यता से युक्त है । ऐसे लोकोत्तर पात्रों की कथा में अलौकिक तत्त्वों का समावेश अस्वाभाविक नहीं कहा जा सकता । दूसरे, उर्वशी और पुरुरवा की प्रेमकथा एक प्राचीन पौराणिक कथा है और ऐसी कथाओं में प्राकृत व अतिप्राकृत के बीच भेदरेखा खींचना सचमुच कठिन होता है । इसीलिए विजयोर्वशीय में प्रणयकथा का उद्भव, विकास, उसकी प्रत्येक गति, भगिमा एवं अन्तः उसकी सुखद समाप्ति-संक्षेप में उसकी सभी अवस्थाएँ प्राकृत व अति-प्राकृत का अर्द्धत प्रस्तुत करती हैं । यहाँ जिसको प्राकृत बहें और जिसको अति-प्राकृत । यह आरोप लगाया जा सकता है कि इसमें समस्त नाटकीय घटनाचक्र अति-प्राकृत शक्तियों द्वारा संचालित व निर्देशित है तथा नायक व नायिका अपनी

अभिलाषाओं की पूर्ति के लिए पद-पद पर देवी अनुग्रह व माहात्म्य के मुद्रापेक्षी हैं । यह आरोप एक दृष्टि में सत्य है, पर यदि हम इसे स्वीकार कर लेते हैं तो इस नाटक की मूल चेतना की सनभने में अममर्थ रहेंगे । वस्तुन पौराणिक कथाओं में जो विश्व-दृष्टि व्यक्त हुई है उसमें मानव और देवता दोनों एक-दूसरे के विरोधी या प्रतिस्पर्धी नहीं हैं, अपितु एक ही विश्व में स्नेह, सहयोग व सत्य के साध रहने वाले प्राणी हैं । यदि मानव पुष्करवा उर्वशी को पाने के लिए देवी की कृपा पर निर्भर हैं, तो देवी को भी भावी देवामुर सगाम में विजय के लिए पुष्करवा के वल-पराक्रम की अपेक्षा है । अर्थात् यह कहा जा सकता है कि उर्वशी को पुष्करवा के हाथों में मौप नर देवताओं ने उसके प्रति अपनी कृतज्ञता ही प्रकट की है, उस पर कोई अनुग्रह नहीं किया । यह ठीक है कि देवता मनुष्य में अधिक शक्तिशाली हैं, पर मनुष्य भी सर्वथा अविचल नहीं । कालिदास ने नारद के निम्न शब्दों में देवता व मनुष्य के पारम्परिक सवध के विषय में यही दृष्टिकोण व्यक्त किया है —

स्वकार्यं वासत कुर्यान् रव च तस्मिन्माचर ।

सूर्य समेधमत्यग्निमग्नि नृप च तजमा ॥ विश्वामो० ५ २०

अतिप्राकृत पात्र

विश्वामोर्वासीय में अनेक अतिप्राकृत पात्रों का समावेश मिलता है जो इसकी पौराणिक कथावस्तु के अनुकूल हैं । इसका नायक पुष्करवा अर्थादिव्य और अर्धमानव पात्र है तथा नायिका उर्वशी पूर्णतया दिव्य । अन्य पात्रों में कुछ अल्पराशियाँ हैं, जैसे उर्वशी, चित्रलेखा, महजम्बा, रमा, मेनका आदि । इनके अतिरिक्त गन्धर्वराज, चित्ररथ तथा देवपिनारद भी पात्रों के रूप में अंकित हैं । ये पात्र साक्षात् रूप में रंगमंच पर अवतीर्ण होते हैं । इनके अतिरिक्त अमुर केसी, भरतमुनि तथा महेन्द्र को भी नाटकीय वस्तु में अप्रत्यक्ष स्थान दिया गया है ।

यह द्रष्टव्य है कि नाटककार ने पात्रों के व्यक्तित्व-विधान में पौराणिक कल्पनाओं को मुख्य आधार बनाया है । यो तो कालिदास वैदिक साहित्य के भी मर्मज्ञ थे, पर वे जिन समाज के लिए नाटक लिख रहे थे वह पौराणिक धर्म और उसकी आस्थाओं से अनुप्राणित था । अतः नाटककार ने वस्तु-योजना व पात्रों के चित्रण में महाकाव्यों व पौराणिक साहित्य की कथा-कहानियों का मुख्यतः सहारा लिया है । उर्वशी, पुष्करवा, चित्ररथ, नारद आदि पात्र पौराणिक लोकविश्वासों के साक्षों में टले हुए हैं । आप, रूपपरिवर्तन, आकाशमार्ग में अवतरण व उत्पन्न, रथ द्वारा आकाश में आवागमन, अप्सराओं का तिरस्करिणी द्वारा प्रचलन होकर पृथ्वीलोक में अवतरण एवं मानवीय कार्यकलापों में देवी हम्मन्त्रेण आदि अतिप्राकृत

कल्पनाए निश्चय ही नाटककार व उसके समकालीन समाज की पौराणिक चेतनापर मनोवृत्ति की सूचक हैं।

उर्वशी विक्रमोर्वशीय की नायिका उर्वशी जो एक दिव्य सामान्या स्त्री है, देवराज महेन्द्र की परम प्रिय अप्सरा है। अप्सरा के रूप में उमका व्यक्तित्व मात्र अतिप्राकृत तत्वों से विभूषित है, किन्तु मूलतः वह एक प्रेमिका है और इस रूप में उसका चरित्र सवथा मानवीय प्रतीत होता है। इस प्रकार उर्वशी के चरित्र और व्यक्तित्व में दिव्य और मानवीय गुण-धर्मों का मणिकाचन योग हुआ है। उमके व्यक्तित्व का यह द्वैत ही उमकी सबसे बड़ी विशेषता है। आर्थर राइडर के मत में “उर्वशी का अप्सरा-रूप इतना प्रबल है कि उसे मानुषी नहीं माना जा सकता और उमका मानुषी रूप इतना स्पष्ट है कि वह अप्सरा नहीं कही जा सकती।”¹ हैनरी डब्ल्यू वेल्स के अनुसार “उर्वशी एक मच्छी अप्सरा होते हुए भी पुरूरवा के जीवन काल तक पृथ्वी पर रहने तथा उमके मृत्यु पुत्र को जन्म देने की अपनी अभिलाषा पूरा करने में सफल होती है। उसके जीवन के तनाव उसकी प्रकृति के आन्तरिक द्वंद्व के परिणाम हैं। हृदय से वह अर्द्ध दिव्य और अर्द्ध-मनुष्य है। जब वह दिव्य प्रकृति में आस्थित होती है, तब स्वर्ग में दिव्य नाटकों में अभिनय करती है, पर जब उमका मृत्युप्रेम प्रबल हो जाता है तब वह देवता के स्थान पर अपने पार्थिव प्रेमी के नाम का उच्चारण करती है।”²

कालिदास की उर्वशी अप्सरा होते हुए भी एक प्रेमिका है। उसका अप्सरा रूप पूर्ववर्ती साहित्य में सुप्रतिष्ठित हो चुका था, पर उसे एक मुकुमार-हृदया प्रेमिका में रूपांतरित करने का श्रेय कालिदास की नाट्य-प्रतिभा को है। ऋग्वेद³ में उर्वशी को जल से उत्पन्न (अप्या), अतिरिक्त को पूरा करने वाली (अतिरिक्षप्रा) तथा विभिन्न लोकों में मचरण करने वाली (रजसो विमानी) कहा गया है। उसने चार शरदों तक विविध रूप धारण कर मृत्यु प्रेमियों में निदाम किया और एक निःप्रयम उपा के समान सहसा विलीन हो गई। वह वायु के समान पुरूरवा के लिए दुष्प्राप (दुरापना वान इवास्मि) है। इस प्रकार उमका व्यक्तित्व एक अतिमानवीय अप्सरा का व्यक्तित्व है। उसके हृदय में पुरूरवा के प्रति लेशमात्र भी प्रेम नहीं है। बार-बार प्रार्थना करने पर भी वह उसके साथ जाने को तत्पर नहीं होती। वह निष्ठुरता में उम कहती है कि मित्रियों का प्रेम स्थिर नहीं होता और उनका हृदय

1 श्री के०सी० रामस्वामी शास्त्री द्वारा ‘कालिदास हिन्दू पौराणिक, पद्यनटिनी एड पोयट्री’ पृ० 263 पर उद्धृत

2 दक्षिण—‘दि क्लासिकल ड्रामा ऑफ़ इंडिया’ पृ० 60

3 10 95

सालादूको के समान दूर होना है ।^१ जनपथ ब्राह्मण की कथा में उर्वशी गन्धर्वों की प्रेयसी कहो गई है , के उमे स्वर्ग वापिस ले जाने के लिए एक कूट योजना निग-
विन्न करते हैं । गन्धर्वों द्वारा उत्पन्न प्रकाश में पुष्करवा के नग्न दिवार्द देने पर
उर्वशी अपनी पूर्व शर्त के अनुसार सहमा विनीत हो जाती है । बाद में वह कुरञ्ज
के मगोवर में अपनी सत्तिप्रों के साथ जलचर पक्षी के रूप में तैरती बतार्द गई है ।
श्रुग्वेद की उर्वशी के समान जनपथ की उर्वशी में भी प्रेम-नन्व का अभाव है । वह
पुष्करवा के बहुत गिडगिडाने पर वष में केवल एकबार मिलने का वादा करती है ।
मत्स्यपुराण, पद्मपुराण, विष्णुधर्मोत्तर पुराण तथा कथा-सरित्सागर में उर्वशी को
एक प्रेमिका के रूप में टारो का प्रयत्न नितान्त स्पष्ट है, पर उर्वशी के इस रूपा-
न्तरण की प्रक्रिया का चरमोत्कर्ष यदि कही देखा जा सकता है तो विक्रमोर्वशीय में ।
कालिदास ने वैदिक साहित्य की स्वायत्तिष्ठ अहम्भन्या उर्वशी को एक प्रेममयी नारी
में रूपान्तरित कर दिया है । महाकाव्यों व पुराणों में अप्सरामें मुरवंश्या मानी गई
है, जिनका काम इन्द्र की मन्ना में नृत्य, गायन व अभिनय करना या अपने शारीरिक
सौन्दर्य द्वारा ऋषि-मुनियों का तप भग करना है । कालिदास ने प्राचीन साहित्य
और लोककथाओं में स्वीकृत उर्वशी के अप्सरा रूप का अक्षुण्ण रक्ने हुए भी उमें
एक प्रेमिका में परिवर्तित कर अपन अमाधारण नाट्य-कौशल का परिचय दिया है ।
उनके सामने सबसे बड़ी समस्या एक दिव्य सामान्या स्त्री को, जो प्राचीन साहित्य में
एक हृदय-हीन स्त्री के रूप में चित्रित थी, एक अनन्यहृदया प्रणयशीला नारी में
रूपान्तरित करने की थी । साथ ही नाटककार के लिए उनके परम्परागत अप्सरा
रूप को सुरक्षित रखना भी आवश्यक था । विक्रमोर्वशीय के अध्ययन में यह स्पष्ट है
कि कालिदास उक्त दोनों प्रयोजनों को सफलतापूर्वक निष्ठ कर मके हैं । उमें एक
सच्ची प्रेमिका का रूप देने के लिए नाटककार ने प्राचीन कथाओं के उन सब अंशों
का छोड़ दिया है जो उनके इस रूप का विकृत या विषयन्त करने थे । यही कारण
है कि कालिदास ने जनपथ ब्राह्मण व उनके अनुगामी पुराणों में वर्णित उर्वशी की
मौल शर्तों व मिश्रावरण के शाप का उल्लेख नहीं किया है । उर्वशी के हृदय में प्रेम
की स्वभाविक उत्पत्ति व विकान प्रदर्शित करने के लिए कालिदास ने पुष्करवा द्वारा
अमुर केशी के चगुन से उर्वशी की रक्षा के प्रमग की योजना की है । पुष्करवा के प्रति
उमका प्रेम वृत्तता से प्रेरित है, वह शारीरिक आकर्षण या वामना मात्र पर
आधारित नहीं है । चित्ररथ के माध स्वग जाने के समय वैजयन्तिका के लता में
उलभने के बहाने उमका अपने प्रेमी को एक बार फिर से देखने का यत्न हमार
सामने एक मुग्धा प्रेमिका का चित्र अञ्जित कर दता है । चित्ररथ के प्रति उमका

यह वचन 'सखि । मदन खलु त्वामाज्ञापयति । शीघ्र मा नय तस्य सुभगस्य वसतिम्'¹ उसके चरित्र की मूल प्रेरणा का परिचायक है । स्वर्ग में खेने गए लक्ष्मीस्वयंवर नाटक के अभिनय में उसके मुख से 'पुरुषोत्तम' के स्थान पर 'पुरुखा' का उच्चारण उसके हृदय की गाढ़ अनुरक्ति का द्योतक है । उदयवती की ओर निहारने पर पुरुखा के प्रति उसका कोप उमके द्वारा रुद्ध व असहनशील प्रणय की स्वभाविक प्रतिक्रिया है ।² उवशी अपने पुत्र 'आयु' को जन्म में ही द्यवन-ऋषि व आथम में तापसी के पास भेज देती है और पुरुखा तक को उमके जन्म की सूचना नहीं देती । मातृत्व की दृष्टि से चाहे यह अमंगल हो, पर उसके प्रेमिका के रूप का ध्यान में रखे तो यह बात उत्तमी आपत्तिजनक नहीं लगेगी । उसके इस काय में उसकी पुरुखा के पास अधिक से अधिक काल तक रहने की अभिलाषा व्यक्त होती है जिससे उसके प्रेमिका-रूप की गौरव-वृद्धि ही हुई है । कालिदास का ध्येय प्रस्तुत नाटक में उवशी के इसी रूप का चित्रण करना है, न कि उसके मातृरूप का । लेकिन इसका यह अर्थ नहीं है कि कालिदास ने उसके मातृरूप को कोई महत्त्व नहीं दिया । पञ्चम अंक में माता-पुत्र का मिलन-दृश्य उवशी के मातृ-हृदय की भावगरिमा का पर्याप्त प्रमाण है ।³

जहाँ कालिदास ने उवशी के चरित्र को सौंकि प्रेमिका की मानवीयता में अलंकृत किया है वहाँ वे उमके व्यक्तित्व को एक अप्सरा-मुलभ दिव्यता में मग्न करना भी नहीं भूले हैं । उमके व्यक्तित्व में अनेक ऐसी विशेषताएँ हैं जो उमके लोकोत्तर दिव्य रूप को उद्भासित करती हैं । मेनका के शब्दों में उवशी 'तपोविशेष से परिशक्ति महेंद्र का मुकुमार प्रहरण, रूपगविता थी का प्रत्यादेश तथा स्वर्ग की अलङ्कार है ।'⁴ उसका सौन्दर्य लोकोत्तर व दिव्य है । पुरुखा के शब्दों में 'उसका शरीर आभरण का भी आभरण, प्रमाधन विधि का भी प्रमाधन-विशेष तथा उपमान का भी प्रत्युपमान है ।'⁵ उसके दिव्य सौन्दर्य-रस का आस्वादन करने के लिए ही पुरुखा ने मानो चातन-अन्त ग्रहण किया है ।⁶ उसका सौन्दर्य-रसिध मन कल्पना करता है कि वेदाम्नास से जडबुद्धि, विषय-विरक्त पुराण मुनि ने भला क्या इस मनोहर रूप की मृष्टि की होगी, उसका अष्टा तो चन्द्रमा, कामदेव या वसन्त रही

1 तृतीय अंक, पृ० 46

2 महर्जन्या-अनहना खनु सा । दूरारुद्धशचास्या प्रणय । चित्रमो० 4, पृ० 63

3 § 12

4 चित्रमो० 1, पृ० 3

5 वही, 23

6 विदुषः-अन्त खनु यवना दिव्यरगामिराणिषा चानकन गृहीन्म् । वही 2, पृ० 19

होगा ।^१ उर्वशी की जन्मकथा, जिसमें नागायग्न ऋषि के ऊरु में उसकी उत्पत्ति बनायी गई है, अन्य अमराओं से उससे गौन्दय का वैशिष्ट्य प्रकट करती है ।^२

अमरा होने के नाते उर्वशी अनेक अनिप्राकृतिक शक्तियों से युक्त है । वह आकाश में स्वच्छन्द उड़ती है, एक लोक में दूसरे लोक तक मुक्त विचरण करती है तथा निरस्वर्गिणी विद्या द्वारा अदृश्य रूप में पुष्करवा के निकट आकर उसका विश्रम वार्तानाप सुनती है । कुमारवन में लना के रूप में बदल जाने पर भी वह अपने अन्त-करण द्वारा पुष्करवा की वियोग-दशा का प्रत्यक्षीकरण करती है ।^३ उसके व्यक्तित्व में एक विशेष 'प्रभाव' की भी कल्पना की गई है । चिदम्बर पुष्करवा में कहना है— 'दिव्य मन्त्रियो मे आप मानुषीसुलभ मभी धर्मो की मभावना न करें । उनके चरित प्रभावनिगूढ होते हैं ।'^४ इसी निमूडता के कारण पुष्करवा यह नहीं जान पाया कि उर्वशी कब गर्भवती रही और कब उसने पुत्र को जन्म दिया ? राजा को प्रणय-पत्र लिखने के लिए वह अपने प्रभाव से भूजपत्र बना लेती है ।^५ पुष्करवा कल्पना करता है कि उर्वशी अपने प्रभाव द्वारा मेरे मन के अनुगम को जानकर भी मेरी उपेक्षा कर रही है^६ या कुपित होकर अपने प्रभाव से कहीं छिप गई है ।^७ देवगुरु बृहस्पति ने उर्वशी ने अपराजिता नामक शिखावन्धनी विद्या सीखी है जिसके कारण अमुर-भय से मुक्त होकर वह आकाश में स्वच्छन्द विचरण करती है ।^८

उर्वशी के व्यक्तित्व के दोनों पक्ष-प्रेमिकात्व और अमरस्व-परम्पर विरोधी नहीं, प्रत्युत पूरक व पोषक हैं । उसके प्रेम ने उसके अमरस्व को मानवीय अनुभूतियों में अनुप्राणित कर अधिक आकर्षक और रमणीय बनाया है और उसकी दिव्यता ने उसके प्रेम को अत्रि सृष्टणीय, रामावक और उन्मादक । जहाँ ऋग्वेद व शतपथ ब्राह्मण की उर्वशी मात्र एक अमरा है वहाँ कालिदास की उर्वशी एक

१ वही १८

२ राजा—(प्रकृतिस्यामुर्वशी निवर्ण आभयनम्) स्थान छत्र नाराणमूर्ति दिवीमयत्यस्त्ररम्रवादिमा दृष्टवा वीक्षिता, मवा अणस्त इति । वही १ पृ० ७

३ उर्वशी—०८ । अत्र वरणप्रदम्भीकृतवृत्तान्ता महागान । वही ३, पृ० १७

४ विदुषक—मा भवान् मा मानुषीसुलभ मभावान् । प्रभावनिगूडानि नासा वरितानि वही ५, पृ० १७

५ तत प्रभावनिर्मितेन भूजपत्रेण मपादिनोत्तरा भविनुमिच्छामि । वही, २ पृ० २७

६ प्रभावदिदिनानुरागमवमन्यने वापि माम । वही, २ १॥

७ निष्ठेन कोपवशात् प्रभावविहिता वही, ४ ७

८ चित्रलेखा—मयि, विश्रया भव । ननु भगवता देवगुरुणा अपराजिता

नाम शिखावधनविद्यामुपदिष्टा त्रिदशमन्त्रस्थानयोरेव कृत स्त ।

वही, २ पृ० ४४

सच्ची प्रेमिका भी है। दिव्यता उसके व्यक्तित्व का वाह्य परिच्छद मात्र है, अन्तःचेतना की दृष्टि से वह एक सच्ची मानवी है।

पुष्करवा पुष्करवा शास्त्रीय दृष्टि में प्रगयातवशोत्पन्न धीरोदात्त नायक है। उसके व्यक्तित्व में मानवीय और अनिमानवीय द्विविध तत्त्वों का समिश्रण है। वह इला का पुत्र,¹ सोमवश में उत्पन्न,² तथा सूर्य का दौहित्र व चन्द्रमा का पौत्र³ कहा गया है। ये उल्लेख उन पौराणिक कथाओं की ओर संकेत करते हैं जिनमें वह चन्द्रमा के पुत्र बुध तथा वैवस्वत भनु की पुत्री इला से उत्पन्न बताया गया है।⁴ इस दृष्टि से पुष्करवा एक पुराकथात्मक व्यक्ति है। वह सुरपक्षपाती एवं आकाश में अप्रतिहत गति रखने वाला है।⁵ नाटक के प्रारम्भ में वह सुमलोक में भगवान् सूर्य का उपस्थान कर अपने रथ से पृथ्वी की ओर आता बताया गया है।⁶ प्रथम अङ्क का सारा घटनाचक्र पहले अन्तरिक्ष में और फिर दिव्य हेमकूट पर्वत पर घटित हुआ है जो पुष्करवा के अतिमानवीय व्यक्तित्व का सूचक है। वह एक वीर योद्धा व साहसी पुरुष है। मेनका के शब्दों में युद्ध उपस्थित होने पर देवराज महेंद्र उसे स्वहनुमान पृथ्वीलोक से बुलाकर अपनी विजयिनी सेना का नेतृत्व सौंपने हैं।⁷ अमुगों के विरुद्ध युद्धों में वह देवों का प्रमुख सहायक है। नाटक के पहले ही दृश्य में उसकी वीरता और ओजस्विता का प्रभावशाली चित्र प्रकट किया गया है। असुर वेशी के घगुल से उवशी की रक्षा कर वह उसका हृदय जीत लेता है। इस प्रकार नाटककार ने पुष्करवा के अतिमानवीय विक्रम को ही नाटकीय प्रणय-वृत्त के विकास का प्रमुख आधार बताया है। प्रेम-कथा के स्तृपान, विकास और परिणति में पुष्करवा के अलौकिक विक्रम की अदृश्य पृष्ठभूमि और प्रेरणा नितात स्पष्ट हैं। महेंद्र अपने रणसहायक पुष्करवा के पूव उपकारों का स्मरण करके ही भरत द्वारा शापित उर्वशी को उसके पास जाकर रहने की अनुमति देता है। हम देखते हैं कि पुष्करवा का पराक्रम ही अन्त में उसे इन्द्र से उवशी को स्थायी रूप में पाने का अधिकारी बनाता है।

1 वही 57

2 अन्तरिम — गदशमन्तामवचनभवत्य । वही, 1 पृ 3

3 वही 438

4 देविप्रद विष्णुपुराण 4 6 34

5 विमो 1 पृ 2

6 राधा—अलमान्दिनव । सूर्योपस्थानान् अनिनिवृत्ता पुष्करवस माधुपत्य

न्ययता बुनो भवय परितानव्या इति । वही, 1 पृ 3

7 मनसा—मा ते ममता भवतु । ननु उपस्थितमप्रहारी महद्वा मध्यमसाक्षान् मन्त्रुमानमानाय तमेव विजयगतामुने नियात्रयति । वही, 1 पृ 4

भरतमुनि ने नाटक के लक्षरगो में नायक को 'दिव्याश्रयोपेत' कहा है। उसकी व्याख्या में अभिनवगुप्त ने बताया है कि देवचरित दुःखरहित और प्रयत्न-यत्न में शून्य होता है, अतः नाटक में देवता नायक नहीं होना चाहिए। हा, नायक के महायक के रूप में उसका समावेश किया जा सकता है। विश्वमोवशीय में यही बात देखने को मिलती है। उसका नायक पुरुषवा देववशज होने पर भी एक पायिव राजा है, अतः उसे मानव कोटि का नायक कहना ही उचित है। यद्यपि वह अपने पराक्रम द्वारा उर्वशी के प्रेम का अधिकारी बना है फिर भी यह स्पष्ट है कि महेन्द्र के अनुग्रहपूर्ण साहाय्य में ही वह उर्वशी को स्थायी रूप में पाने में समय हुआ है। अतः शास्त्रीय दृष्टि में वह एक 'दिव्याश्रयोपेत' नायक है।

नाटकीय वस्तु-विन्यास में पुरुषवा के अतिमानवीय विक्रम को विशेष स्थान देने हुए भी कालिदाम ने उसे पृष्ठभूमि में ही रखा है। नाटककार का प्रमुख ध्येय पुरुषवा को एक प्रेमी के रूप में ही अंकित करना है। समग्र नाटक में उसका यही पक्ष प्रधान रूप में उभरता है। चतुर्थ अंक में पुरुषवा का यह प्रणयी रूप चरम उत्कर्ष पर पहुँच गया है। पुरुषवा को अस्सरा उर्वशी का योग्य प्रेमी सिद्ध करने के लिए ही मभवतः पुरुषवा के मानव-व्यक्तित्व में एक अनौकिक पक्ष का समावेश किया गया है। ऋग्वेद व शतपथ ब्राह्मण के पुरुषवा में इस अनौकिक पक्ष का अभाव है, अतः वह उर्वशी के सामने बड़ा दीन-हीन और निरुपाय प्रतीत होता है। वहाँ वह उर्वशी का समकक्ष नहीं दिखाई देता। मभवतः उर्वशी स्मृतिये उसे मृत्यु के अनन्तर स्वर्ग में मिलने का आश्वासन देती है¹ या पद्मवत्त्व-प्राप्ति के लिये प्रेरित करती है।² मत्स्य पुराण पद्मपुराण, कथामरित्नागर आदि में पुरुषवा के व्यक्तित्व को मानवीय घगनल में ऊपर उठान का प्रयत्न स्पष्टतया परिलक्षित होता है। कालिदाम ने पुराणों का अनुसरण करत हुए पुरुषवा के व्यक्तित्व को मानवत्व और दिव्यत्व की मिश्र-भूमि बनाया है। उसकी उत्कट प्रणय-भावना, मौन्दर्य-प्रेम तथा सहृदयता उसके चरित्र व व्यक्तित्व की मानवीय विभूतिपा है। दूसरी ओर उसकी विक्रममहिमा एवं अभिजन उसके व्यक्तित्व का दिव्य परिपाम्भ है जो उसे देवताओं का मित्र तथा उर्वशी का प्रणय-यात्र बनाना है। हम कह सकते हैं कि जिस प्रकार उर्वशी के प्रेम ने उसकी दिव्यता को मानवीय महिमा प्रदान की है उसी प्रकार पुरुषवा की वीरता ने उसकी मानवीयता को दिव्य गरिमा में विन्यमित किया है।

1 ऋग्वेद 10, 95 1B

2 शतपथ 11 5 1

दिव्यता और मानवता का यह द्वैत उर्वशी के समान पुरुषवा के भी व्यक्तित्व का मन्त्र बन आकर पड़ा है। पर यह द्वैत परस्पर प्रतियोगी नहीं, अपितु पूरक और उपकारक है। इस प्रकार 'विश्वमोर्वशीय' में एक दिव्य अग्रता और पार्थिव मनुष्य का ही मिलन नहीं हुआ है, अपितु उनमें से प्रत्येक के व्यक्तित्व में दिव्य और मनुष्य का सम्मेलन हुआ है। पुरुषवा और उर्वशी व्यक्ति ही नहीं, प्रतीक भी है। उर्वशी स्वर्ग की अजगता, अमरता, शाश्वत मौन्द्य और यौवन की प्रतीक है और पुरुषवा उन दिव्य मौन्द्य और यौवन के रसिक पार्थिव मनुष्य का। पृथ्वी को चिरकाल व स्वर्ग की चाह रही है और स्वर्ग को पृथ्वी की। दोनों एक दूसरे के बिना अधूरे हैं। हमारी प्रत्येक कल्पना और स्वप्न को एक पार्थिव घरातल की अपेक्षा है और हमारा पार्थिव वास्तविकताएँ अपनी क्षुद्र सीमाओं का अतिगमन कर किमी रहस्यमय मात्र का साक्षात्कार करना चाहती हैं। मनुष्य मनुष्य अपने क्षणभंगुर जीवन में उन दिव्यता का स्पर्श और अधिकाधिक साहचर्य पाना चाहता है जिसे कालिदास ने उर्वशी के प्रति पुरुषवा की उत्कट कामना में व्यक्त किया है।

चित्ररथ नाटक में चित्ररथ का व्यक्तित्व गन्धर्व-सम्बन्धी पौराणिक कल्पनाओं पर आधारित है। वैदिक साहित्य और पौराणिक साहित्य की कथाओं में अम्बरान्न के साथ गन्धर्वों का निरवच्छेद सम्बन्ध माना गया है।¹ सम्भवतः इसी बात को दृष्टि में रखकर यहाँ नाटककार ने इस पात्र की योजना की है। शतपथ ब्राह्मण में उर्वशी के स्वर्ग लौटने में गन्धर्वों की जो छलपूर्ण भूमिका वर्णित है, सम्भव है कालिदास को उसी से इस पात्र का मन्त्र मिला हो। यदि ऐसा हो तो भी यह स्पष्ट है कि कालिदास ने गन्धर्वगज की एक सर्वथा भिन्न परिस्थिति में तथा भिन्न उद्देश्य में नाटकीय कथा में स्थान दिया है।

नारद महर्षि नाटक पौराणिक साहित्य के एक अतीव रोचक पात्र हैं जिनमें अनेक परस्पर विरोधी तत्वों का एकत्र समावेश है। वे एक ऋषि, मन्त्र, देवों के मनुष्यों के मदगवाहक, भ्रमण-प्रेमी, बलह-प्रेमी एवं सबकी खोज-जबरन रमन का दिव्य मुनि के रूप में पुगणों और लोककथाओं में प्रसिद्ध रहे हैं। नाटक के अन्त में इन्द्र के मदगवाहक व प्रतिनिधि के रूप में वे स्वर्ग से पृथ्वी पर आते हैं। कालिदास

1. देखिए—मत्स्यपुराण-कृत 'वैदिक मादृषाणोर्वशी' पृ० 134-137

2. शतपथ ब्राह्मण के अनुसार गन्धर्वों को उर्वशी का पुरुषवा के पास रहना अच्छा नहीं लगा। अतः उन्होंने उसे वापस स्वर्ग लाने के लिये एक कूट योजना बनाई। उन्होंने रात में चुपचाप आकर उर्वशी के कमरे में चुरा लिये जिन्हें वह पुत्र के समान चाहती थी। जोशी नाम पुरुषवा के मनो का बचाने के लिए उठा, गन्धर्वों ने विद्युत् का प्रकाश उत्पन्न कर दिया। उर्वशी पुरुषवा को नम्र देखकर अपनी पूरव स्तन के अनुसार तुरन्त उसे छोड़ कर स्वा लौट गई।

ने नाट्यशास्त्र के विधानानुसार नाटक को मुखान्त बनाने के लिए दिव्य अनुग्रह और आशीर्वाद की मार्गलिक प्रतिमूर्ति के रूप में उन्हें प्रस्तुत किया है।

वृहत्कथा पर आधारित कथासरित्सागर की उर्वशी-पुरुषा कथा¹ में नारद विष्णु के मदेशवाहक के रूप में इन्द्र के पास जाकर उर्वशी को सोपने के लिए प्रेरित करने हैं। मभव है कालिदास ने वृहत्कथा के इसी प्रसंग से नाटक की प्रणय-कथा में नारद के समावेश का संकेत ग्रहण किया हो। यदि ऐसा हो तो कालिदास पर लोक-कथा की परम्परा का भी प्रभाव मिट्ट होता है।

चित्रलेखा उर्वशी की अंतरंग सखी चित्रलेखा में अप्सरा-सुलभ सभी विशेषताएँ हैं। वह आकाश में विचरण करने में समर्थ है तथा तिरस्करिणी विद्या द्वारा स्वयं को ग्रहण रख सकती है। प्रणिधान में स्थित होकर वह सुदूर देश और काल की घटनाओं का अतीन्द्रिय ज्ञान प्राप्त करने में समर्थ है। अप्सरा की अति-प्राकृतिक विशेषताओं में युक्त होने पर भी उसका चरित्र मूलतः एक मानव चरित्र है। हमें उसमें मालविकाग्निमित्र की वकुलावलिका और शाकुन्तल की प्रियवदा की भन्नक देखने को मिलती है। चतुर्थ अङ्क में उर्वशी के लता-रूप में बदल जाने पर चित्रलेखा और सहजण्या दोनों सहचरी के वियोग में व्याकुल हसी-युगल के रूपक द्वारा अपनी मनोव्यथा प्रकट करती हैं।² कालिदास ने यहाँ मभवत जनपथ की कथा में उर्वशी व उसकी सखियों के कुरसोत्र के सरोवर में जम्बूज पक्षियों के रूप में तैरने के उल्लेख से इस कल्पना का संकेत ग्रहण किया होगा। संक्षेप में, चित्रलेखा का व्यक्तित्व उर्वशी के समान ही दिव्य और मानवीय तत्त्वों का समन्वय प्रस्तुत करता है।

अग्रे पात्र इनके अतिरिक्त सहजण्या, मेनका, रमा आदि अप्सराओं को भी नाटककार ने पात्रों के रूप में अंकित किया है तथा उनमें अप्सरा-सुलभ अतिप्राकृत विशेषताएँ बतायी हैं।

केशी, महेंद्र व भरतमुनि का भी नाटकीय वस्तु के उत्थान व विकास में महत्वपूर्ण योगदान है, पर नाटककार ने उन्हीं दृश्य कथा में स्थान नहीं दिया है। नाटकीय कथा में इन पात्रों का महत्व पहले बनाया जा चुका है।

अतिप्राकृत लोकविश्वास

मानव-जगत् की गतिविधियों में भवितव्यता, विधि या भाग्य की प्रभावशाली

1 3, 34-38

2 सहचरीदु घालीड सरोवर लिंगम् ।

बाष्पावलिगनयन शम्भनि हृषीयुगलम् ॥ चित्रमा 42

भूमिका का उल्लेख किया गया है, विशेष रूप में उर्वशी के पुरुरवा पर कृपित होकर कुमारवन में प्रविष्ट होने और वहा लता के रूप में परिवर्तित होने के प्रसंग में^१ इसी प्रकार भावी शुभ के सूचक के रूप में अहेतुक 'मन निर्वृति' (मानसिक उल्लास) तथा बाह्यस्फुरण जैसे निमित्तों का निर्देश किया गया है।^२

अतिप्राकृत तत्त्व और रस

हम बता चुके हैं कि चित्रमोर्वशीय की कथावस्तु आद्यन्त अतिप्राकृत तत्वों से पूर्ण है तथा इसके अधिकांश पात्र भी अलौकिक हैं। यही कारण है कि इस नाटक का अंगी रस शृंगार प्रायः सर्वत्र अद्भुत रस से संपुष्ट है। नाटक के प्रारम्भ में शृंगार की पृष्ठभूमि के रूप में पुरुरवा की अद्भुत वीरता का भोगस्वी चित्र प्रकट किया गया है। प्रथम अंक में उर्वशी का दिव्य सौन्दर्य, आकाश से हेमकूट पर्वत पर चित्ररस का अवतरण तथा अप्सराओं को लेकर उसका पुनः आकाश में उत्पतन आदि प्रसंग विस्मयभाव को व्यजित करते हुए नाटक के प्रधान रस शृंगार को परिपुष्ट करते हैं। इसी अंक में पुरुरवा के वायव्यास्त्र का उसके तूणीर में प्रत्यावर्तन उसकी अलौकिक वीरता का व्यञ्जक है। द्वितीय अंक में उर्वशी व चित्रलेखा का आकाशगमन, पुरुरवा का प्रमदवन में उनकी अश्रम उन्मिवृति, उर्वशी द्वारा स्वप्नभाव से भूर्जपत्र का निर्माण आदि प्रसंग विस्मय भाव के व्यञ्जक हैं। तृतीय अंक के विष्कम्भक में उर्वशी के शापित होने का प्रसंग महेश्वर के अनुग्रह से प्रेमी-प्रेमिका के मिलन में पर्यवसित होता है, अतः वह शृंगार का ही पोषक है, बरणा का नहीं। इसी अंक में उर्वशी का पुरुरवा के हृम्य-पृष्ठ पर अवतरण तथा वहा अश्रम रहकर विदूषक व महाराजा श्रीसीनरी के साथ उसके वार्तालाप का श्रवण शृंगार की व्यञ्जना में सहायक है। चतुर्थ अंक में कुमार कान्तिकेय के नियम से उर्वशी का लता-रूप में परिवर्तन अद्भुत रस का व्यञ्जक है जो यहा विप्रलम्भ का अंग है। द्वितीय अध्याय में हम बता चुके हैं^३ कि अभिनवगुप्त के मत में चित्रमोर्वशीय के चतुर्थ अंक में विप्रलम्भ शृंगार है, बरणा रस नहीं। यद्यपि कुमार कान्तिकेय के नियम से उर्वशी का रूप परिवर्तित हो गया है, पर पुरुरवा इस बात से सबया अनभिज्ञ है। यदि उसे यह ज्ञात होता तो शाप व देवता-नियम आदि के अप्रतिक्रिया होने से पुरुरवा को शोक की अनुभूति होती, रति की नहीं। दोनों में मूल अन्तर यह है कि प्रथम में इष्ट व्यक्ति या वस्तु का नाम हो

१ अतह्ना यत्तु मा । दूरारुहश्चास्या प्रणयः । तदभविन्व्यनात् वसवतो । (चित्रमो ४, पृ० ६३)
सवभा नास्ति विद्येरत्तवनीय नाम येन तादृशस्यानुद्यमस्य एष परिणामः सवृत (वही, ४, पृ० ६३) सवया मदीयाना भाग्यविषयभाषामय प्रभाव (वही ४, पृ० ७७)

२ वही, २९, ३९

३ २० प्रसूत प्रबंध, पृ० ८२-८३

जाने से उसकी पुन प्राप्ति की कोई आशा नहीं रहती और द्वितीय में या तो इष्ट-नाश नहीं होता या होने पर भी उसकी प्राप्ति की आशा रहती है। चतुर्थ अंक में ही सगमनीय मणि के रहस्यमय प्रभाव से लताभूत उवशी का मूल रूप में परिवर्तन अद्भुत रम का व्यञ्जक है। यह पङ्क्तिर्वर्तन नायक-नायिका के पुनर्मिलन का आधार है, अन यहाँ भी अद्भुत रस (विस्मयरूप सचारिभाव) सयोग शृंगार का अंग है। पंचम अंक में पुरुरवा का अपने पुत्र आयु के साथ विस्मयजनक रूप में भिन्न होना है, किन्तु यह मिलन अपने साथ दुःख की छाया लेकर उपस्थित होना है। इन्द्र के पूर्व आदेश के अनुसार उर्वशी के लौटने की घड़ी आ जाती है। किन्तु तभी नारद जी महेंद्र का मदेश लेकर विद्युत्-सपात के समान आकाश से उतरते हैं। इस मदेश से नायक व नायिका का स्थायी मिलन होना है। इस प्रकार यहाँ निर्वहण सधि में अभिव्यक्त अद्भुत रम नाटक के अग्री शृंगार रस का पोषक बन गया है।

अभिज्ञानशाकुन्तल

विक्रमोर्वशीय के समान यह नाटक भी अनेक अनिप्राकृत तत्वों से युक्त है। कथा और चरित्रों के विन्यास में ये तत्व विशेष रूप में देखे जा सकन हैं। विक्रमोर्वशीय के महेश इसमें भी शाप की लोकप्रिय कथानक-रूढ़ि प्रयुक्त हुई है। दोनों में ही शाप-प्रसंग कथावस्तु का महत्त्वपूर्ण अंग है। नाटकीय कथा का विकास और परिणति बहुत-कुछ उसी पर आधारित है। दोनों में शाप ऋषि या मुनि के द्वारा दिया गया है। दोनों में ही नायिका की भूल जो उसके प्रगाढ प्रेम का परिणाम है शाप का कारण है। किन्तु इस विषय में दोनों के बीच एक महत्त्वपूर्ण अन्तर भी है। जहाँ विक्रमोर्वशीय में शाप नायक और नायिका के मिलन का हेतु है वहाँ शाकुन्तल में वह नायक के मन में विस्मृति की जन्म देकर दोनों के दीर्घ वियोग का आधार बनता है। जिस प्रकार विक्रमोर्वशीय में सगमनीय मणि वियुक्त प्रेमियों का पुनर्मिलन कराती है, उसी प्रकार शाकुन्तल में मुद्रिका की प्राप्ति राजा के मन में शकुन्तला की स्मृति जाग्रत कर उनके पुनर्मिलन में सहायक होती है। दोनों ही नाटकों में देवताओं की सहानुभूति और सहायता का प्रेमी-प्रेमिका के स्थायी पुनर्मिलन में योगदान रहा है। दोनों में ही अनुरो के विरुद्ध देवों की सहायताय नायक के स्वर्ग जाने की बात कही गई है। देवों और मनुष्यों के बीच परस्पर हितैषिता और सहायता के मयूर सम्बन्ध दोनों नाटकों में समान रूप में चित्रित है। पात्रों की दृष्टि में भी दोनों में पर्याप्त साम्य है। उर्वशी स्वयं अप्सरा है तो शकुन्तला अप्सरा-पुत्री होने के कारण साधारण मानवियों से उच्चतर है। पुरुरवा के समान दुष्यन्त भी इन्द्र के मित्र और युद्धसहायक हैं तथा अमुरों से युद्ध के निमित्त स्वर्ग बुलाये जाते हैं। इस प्रकार अनिप्राकृतिक तत्वों की दृष्टि में दोनों नाटकों में पर्याप्त समानता है।

किन्तु समग्र रूप में देखने पर यह स्पष्ट है कि विक्रमोर्वशीय की तुलना में शाकुन्तल में अनिप्राकृत तत्त्वों का प्रयोग अपेक्षाकृत सीमित एवं अधिक विवेकपूर्ण रूप में हुआ है।¹ इसकी विषय-वस्तु विक्रमोर्वशीय की तुलना में अधिक लौकिक और मानवीय है। कानिदाम मानवीय कार्यकलापों में भाग्य, नियति और देवताओं के हस्तक्षेप को स्वीकार करते हैं, पर ये देवी शक्ति या मानव-जगत् में सीधे हस्तक्षेप नहीं करती। व प्रायः मानवीय चरित्र व आचरण के माध्यम में ही उसे प्रभावित करती हैं। श्री हेनरी डब्ल्यू वेल्स के अनुसार “शाकुन्तल स्पष्टतः धरती और मनुष्य का नाटक अधिक है, विक्रमोर्वशीय स्वर्ग और देवताओं का। शाकुन्तला स्वयं अधिक से अधिक एक अवर देवता है जो एक अप्सरा और मनुष्य से उत्पन्न हुई है। वह निराल मानवी है एवं कन्यामुनम गुणों से युक्त है। तथा दुष्यन्त एक विशुद्ध राजा है। इनके विपरीत पुरुरवा, ऐसा लगता है, अपने जीवन का अधिकतर भाग दिव्य भवना में बिताता है और उबशी जन्मना एक विशुद्ध अप्सरा है जो नारायण ऋषि की उरु में जननी है।”²

शाकुन्तल की कथावस्तु महाभारत के आदिपर्व³ में आए शाकुन्तलोपाख्यान पर आधारित है। कानिदाम ने मूल कथा के कनेवर का बहुत-कुछ बदल दिया है। कथा के व्योरे ही नहीं, उसका मूल स्वर और प्रतिपाद्य भी उनके हाथों रूपान्तरित हो गये हैं। बोरपुग की एक सीधी, खरी किन्तु अनगढ़ कहानी को नाटककार ने एक सौन्दर्यमयी कलामूर्ति में ढाल दिया है। उसकी प्रतिभा के चमत्कारपूर्ण सस्पेंस से कथा और चरित्र दोनों नयी आभा में प्रदीप्त हो उठे हैं। नाटक के वस्तु विधान में सबम महत्त्वपूर्ण उद्भावना दुर्वास-शाप और मुद्रिका का प्रसंग है जिसने महाभारत का मूल कथा को सवधा बदल दिया है। इस नूतन कल्पना द्वारा कानिदाम ने जहाँ दुष्यन्त के चरित्र का परिष्कार किया है, वहाँ मानवीय प्रेम के अनेक नूतन व मार्मिक पक्षों का भी उद्घाटन किया है। पाचवें, छठे और सातवें अंकों की घटनावली दुर्वास-शाप और मुद्रिका-प्रसंग का ही स्वाभाविक विकास व विस्तार है। कानिदाम ने जिस बिन्दु पर ले जाकर नाटकीय कथा का समापन किया है, वह भी अपने आप में

1. नीय का विचार है कि विक्रमोर्वशीय में ‘अनिप्राकृत’ का आधिक्य है पर शाकुन्तल में उसका परिमाण सीमित कर दिया गया है। इसमें अन्तिम अंक, जहाँ शास्त्र वस्तुन व प्रयोग को न केवल अनुमति देता है अपितु उसकी मांग भी करता है, से पूर्व अनिप्राकृतिक का प्रयोग नगण्य सा हुआ है। उनसे मतानुसार भारतीय का स्थित आद्यम माध्य द्वारा कटोरापूर्वक नियोजित प्रेमियों के पुनर्मिलन के लिए भवका उपयुक्त स्थान है। देखिए ‘दि मस्कृत ड्रामा, पृ० 159’

२. कानिदाम ड्रामा ऑव इंडिया, पृ० 59-60

3. अध्याय 68-74

अद्वितीय है। कण्व का शकुन्तला के प्रतिकूल दैव के शमनार्थ सोमनीय-गमन, मुनियों के निमंत्रण पर राजा का यज्ञरक्षाथ आश्रम में निवाम, तीर्थ यात्रा से लौटते ही कण्व द्वारा गर्भवती शकुन्तला की पति-मृद के लिये विदाई, मेनका द्वारा पति-परित्यक्ता शकुन्तला का मरक्षण, हेमकूट पर्वत पर मागीच के आश्रम में शकुन्तला के पुत्र का जन्म, देवों द्वारा अमुरों के साथ युद्ध के लिये दुष्यन्त का आह्वान, स्वर्ग में लौटते समय मागीच के आश्रम में दुष्यन्त का पत्नी व पुत्र के साथ पुनर्मिलन इत्यादि अनेकानेक नूतन उद्भावनाया और परिवर्तना द्वारा कालिदास ने अपनी प्रकृष्ट नाट्य-प्रतिभा का ज्वलन्त प्रमाण उपस्थित किया है। दूसरे, नीमरे, छठे और सातवें अंकों की वस्तु कालिदाम की मौलिक देन है। शेष अंकों में भी उसने अपने विशिष्ट नाटकीय प्रयोजनों की दृष्टि में मूल कथा में अनेक हेरफेर किये हैं। चरित्र-चित्रण में भी कालिदास ने नूतन दृष्टि का परिचय दिया है। महाभारत का दुष्यन्त एक कामी और लपट पुरुष प्रतीत होता है जिने कालिदास ने एक वीर, उदार, प्रजापालक, धर्मभीरु एवं कोमल-हृदय प्रेमी का व्यक्तित्व प्रदान किया है। महाभारत की शकुन्तला स्वाध को प्रेम से भी ऊपर स्थान देने वाली नारी है। उसके चरित्र में वेगम्बिता, खरापन और चातुर्य तो है, परन्तु उसमें नारीमुख्य गुणों का अभाव गटकता है। कालिदास ने शकुन्तला का नारीत्व की समस्त विभूतियों में विभूषित कर उसे मौलिक व अप्रतिम चरित्र बनाया है। दुष्यन्त और शकुन्तला के प्रणय को कवि ने दैहिक वासना और स्वाधनिष्ठा के छिड़ने स्तर से उठाकर मानसिक व आत्मिक सम्मिलन की भूमिका पर प्रतिष्ठित किया है। साथ ही उसने पात्रों की मनोवृत्ति व आचरण को उनके परिवेश, शील और सम्कार के अनुत्प ढालने का भी प्रगमनीय कार्य किया है। महाभारत की शकुन्तला का व्यवहार आश्रम में पत्नी ऋषि-कन्या के अनुरूप नहीं है। इसी प्रकार दुष्यन्त का आचरण भी उसके राजत्व की गरिमा से भ्रष्ट नहीं खाना। कालिदास ने पात्रों की ऐसी चारित्रिक विसंगतियों को दूर कर उन्हें सवथा नया रूप दे दिया है। जहाँ मूल आख्यान में चार ही पात्र थे (शकुन्तला, दुष्यन्त, कण्व और सर्वदमन) वहाँ कालिदास ने प्रियवदा, अनसूया, गौतमी, दुर्वासा, मागीच, माङ्गरव, शारद्वत, विदूषक, मानसि, इन्द्र, हस्तपदिका, वसुमती, सानुमती, धीवर, सिपाही आदि अनेकानेक नये पात्रों की यथास्थान सृष्टि की है।

महाभारत के अनुसार शकुन्तला महर्षि विश्वामित्र और अप्सरा मेनका की पुत्री थी। कालिदास ने भी शकुन्तला का अप्सरा-पुत्रीत्व स्वीकार किया है। पर जहाँ महाभारतकार ने उसके अमानुषी-प्रभव का उल्लेख मात्र किया है, वहाँ कालिदास ने वस्तु-विधान और शकुन्तला की व्यक्तित्व-परिवर्तना में उसका भरपूर उपयोग भी किया है। महाभारत की शकुन्तला अप्सरा-पुत्री होने पर भी मात्र

मानवी रह गई है, पर कालिदाम ने नाटक के उत्तर भाग में उसके व्यक्तित्व के दिव्य पक्ष और सम्बन्ध का निर्वाह करते हुए प्रणयकथा की देवी शक्तियों के साथ जोड़ दिया है।

महाभारत में बताया गया है कि जब कण्व वन से फल लेकर आश्रम में लौट तब उन्होंने दिव्य दृष्टि से यह जान लिया कि शकुन्तला ने उनकी अनुपम्यनि में दुष्यन्त के साथ गार्ध्वं विवि से विवाह किया है तथा वह गर्भवती है।¹ शाकुन्तल के अनुसार जब महर्षि कण्व तीर्थ यात्रा से लौटकर आये तब अग्निशाला में प्रविष्ट होने पर एक अशरीरिणी वाली ने उन्हें उष्ण सूचना दी। इस प्रकार कालिदाम ने दिव्य दृष्टि के स्थान पर अशरीरिणी वाली के अभिप्राय का प्रयोग किया है। ये दोनों ही भारतीय साहित्य के बहुप्रयुक्त अभिप्राय रहे हैं। निश्चय ही कालिदास ने अशरीरिणी वाक् का अभिप्राय अपने पूर्ववर्ती साहित्य या लोककथाओं में ग्रहण किया होगा।

महाभारत के अनुसार महर्षि कण्व ने दुष्यन्त व शकुन्तला के विवाह का समर्थन कर अपनी पुत्री से कहा कि मैं दुष्यन्त पर प्रसन्न हूँ, तुम मुझमें अभीष्ट कर मागो। पिता के आग्रह पर शकुन्तला ने दुष्यन्त की धर्मिष्ठता व राज्य में अस्खलन का वरदान मागा।² कालिदास ने शाकुन्तल में इस वरदान का उल्लेख नहीं किया।

महाभारतकार ने शकुन्तला के पुत्र भरत के मन्वन्तर में कुछ अतिप्राकृत तत्त्वों का उल्लेख किया है—(१) भरत का शकुन्तला के गर्भ में तीन वर्ष रहने के बाद जन्म हुआ।³ (२) वह बाल्यकाल में ही अमानुष शक्ति में सम्पन्न था। कालिदास ने इनमें से प्रथम का तो उल्लेख नहीं किया, पर बालक भरत की अतिमानवीय शक्ति का सप्तम अंक में वर्णन किया है।

महाभारत के अनुसार जब दुष्यन्त ने जान-बूझ कर शकुन्तला और भरत के साथ अपने सवध को अस्वीकार किया और वे दोनों लौटने लगे तब एक दिव्य वाली ने राजा को बताया कि “शकुन्तला ने तुमसे जो कहा वह सत्य है, तुम अपने पुत्र को स्वीकार करो तथा शकुन्तला का भी निरादर न करो। तुमने ही उसमें यह गर्भ स्थापित किया था।”⁴ किसी देवदूत की इस आज्ञावाणी को सुनकर राजा ने अपने पुरोहित और अमात्य आदि को कहा कि मुझे पहने में पता था कि ये मेरे पुत्र और

1 विज्ञायाय च ता कण्वो दिव्यज्ञानो महातपा ।

उवाच भवान् श्रीतः पश्यन् दिव्यं कण्वया ॥

महा० भा० आ० ५०, ७३-७५

२ भा० ५० ७३-७४

३ वही, ७४ १-२

४ वही, ७४ १०९-११४

पत्नी हैं, तनापि शकुन्तला के कहने भर से मैं उसे स्वीकार कर लेना तो लोग मुझे शका की दृष्टि से दखने ।¹ उसने शकुन्तला से भी कहा कि मैंने लोकपरोक्ष रूप में तुमसे विवाह किया था, अतः तुम्हारी शुद्धि के लिए मुझे तुम्हारे प्रति निर्मम होना पड़ा ।²

कालिदाम ने शकुन्तल में इस प्रमा को दिलकुन बदल दिया है । यहां की राजा के द्वारा शकुन्तला का प्रत्याख्यान किया गया है, पन्थु जान-बूझकर नहीं, दुर्वासा के जाप में उत्पन्न विस्मृति के कारण । महाभारतकार ने दिव्य बाणी के द्वारा शकुन्तला और दुष्यन्त का राजसभा में ही सगायी पुनर्मिलन करा दिया है, पर कालिदाम ने उनके मिलन में जाप की बाधा उपस्थित कर उन्हें विरह की अश्रुपूर्ण वेदना, अनुताप और ग्लानि का अनुभव कराते हुए वात्मस्य-मटिन गभीर व प्रशान्त प्रेम की दिव्य भूमि में पहुँचाया है जहां वे एक दूसरे को अपने वास्तविक रूप में पाने और प्रपाने में समर्थ होते हैं ।

कालिदाम ने महाभारत के मूल आख्यान में जो महत्वपूर्ण परिवर्तन या परिवर्धन किये हैं वे पद्मपुराण में भी उसी रूप में मिलते हैं । दुर्वासा का जाप, शचीतीर्थ में भगूठी का खोना, जापज विस्मृति के कारण दुष्यन्त द्वारा शकुन्तला का प्रत्याख्यान, मेनका द्वारा शकुन्तला को आकाश में उठाकर ले जाना, भगूठी के धीवर में प्राप्त होने पर राजा की शकुन्तला-विषयक स्मृति का उद्बोध, देवी द्वारा युद्ध में महायतार्य दुष्यन्त का निमग्न, दुष्यन्त की स्वर्ग में लौटने हुए हेमकूट पर्वत पर मारीचाश्वन में अभुत पराक्रमशाली बालक में भेंट और तदनन्तर शकुन्तला के साथ समागम—य सब प्रसंग पद्मपुराण में शकुन्तल के समान ही हैं । कथा की समानता के अलावा दोनों में अनेक स्थानों पर भाषा, अभिव्यक्ति एवं भावों का भी साम्य है ।³ पद्मपुराण की रचना व सम्पादन का काल कालिदाम के बाद का माना गया है ।⁴ अतः पुराणकार ही कालिदास के ऋणी हैं, कालिदाम पुराणकार के नहीं । वस्तुतः पद्मपुराण के लेखक ने इस आख्यान के निर्माण में महाभारत व शकुन्तल दोनों से सामग्री ली है ।⁵ यह भी उल्लेखनीय है कि पद्मपुराण के सभी मस्करणों में

1 आ०प० ७४ ११६-११८

2 वृत्तं लोकपरोक्षोऽयं सम्बन्धो वै त्वया यत् ।

तस्मादन्तमया देवि त्वन्नुद्गम्य विप्रास्तिम् ॥ वही ७४ १२२

3 महाभारत व पद्मपुराण की संवधित कथाओं में साधय यी श्लोक शब्दों समान हैं । पद्मपुराण में शकुन्तला व दुष्यन्त की प्रथम भेंट व गणव विवाह तक का वृत्तान्त महाभारत के समान है, किन्तु बाण का अथ शकुन्तल की कथावस्तु का जन्मानुसरण करता है ।

4 २० श्री पी०वी० काणे हिस्ट्री ऑफ़ धर्मशास्त्र, भा० ५, च० २, पृ० ८९३ तथा ९१०

5 २० श्री वी०वी० मिराशी व श्री एन०आर० नयनेकर कालिदाम, पृ० ३०४-३०६

शकुन्तलोपाख्यान नहीं मिलता । 'आनदाश्रम ग्रन्थमाला' में प्रकाशित पद्मपुराण में यह आख्यान नहीं मिलता । इसमें प्रतीत होता है कि पद्मपुराण में यह आख्यान बहुत बाद में समाविष्ट किया गया होगा । अतः कतिपय विद्वानों का यह मत कि कालिदास ने अपने नाटक की कथा पद्मपुराण में ली,¹ स्वीकार करने योग्य नहीं है ।

कथावस्तु में अतिप्राकृत तत्त्व

शास्त्रीय दृष्टि में अभिज्ञानशाकुन्तल एक नाटक है । इसकी वस्तु व नायक दोनों प्रख्यात हैं । विजयोर्वशीय के समान इसमें भी नायक के दिव्य आश्रय की कल्पना की गई है । वस्तु व पात्रों के विधान में नाटककार ने पौराणिक कल्पनाओं का भरपूर उपयोग किया है । समस्त नाटक पौराणिक विश्वासों से ओतप्रोत है । हम बता चुके हैं कि कालिदास का युग पौराणिक भ्रम व उसकी आस्थाओं का युग था । अतः नाटककार का उनसे प्रभावित होना नितान्त स्वाभाविक था । प्रस्तुत नाटक में प्रयुक्त अधिकांश अतिप्राकृत तत्त्व तत्कालीन पौराणिक विश्वासों पर ही आधारित हैं । विजयोर्वशीय के समान हम नाटक का घटनाचक्र भी पृथ्वी से स्वर्ग तक पभा हुआ है । जमन महाकवि गेटे का कथन सर्वथा समीचीन है कि शाकुन्तल में पृथ्वी और स्वर्ग दोनों संयुक्त हैं । इस नाटक की वस्तु और पात्र दोनों के विधान में दिव्य व मत्स्य का यह मणिकाचन योग देखा जा सकता है ।

शकुन्तला का प्रतिकूल देव ऋषि की भविष्य दृष्टि कालिदास के अनुसार जब दुष्यन्त कण्व के आश्रम में गया तब वे शकुन्तला के प्रतिकूल देव के शमन के लिए सोमतीर्थ की यात्रा पर गये हुए थे ।² महाभारत की कथा के अनुसार कण्व उस समय पन लाने के लिए वन में गए थे ।³ आश्रम में कण्व की अनुपस्थिति के कारण के बारे में मूल कथा में किया गया यह परिवर्तन नाटकीय कथा के विकास व चरित्र-चित्रण की दृष्टि से अतीव महत्त्वपूर्ण है । कण्व की दीर्घ अनुपस्थिति के कारण ही आश्रम की यज्ञ-क्रियाओं में राक्षसों का विघ्न होता है, जिसके निवारण के लिए राजा को वहाँ रहने के लिए आमन्त्रित किया जाता है । राजा का आश्रम में निवास शकुन्तला के साथ उनके प्रणय-संबंध के विकास व गान्धर्व विवाह में सहायक होता है । अर्थात् महाभारत में नायक-नायिका का परिचय, परिणय व सहवास कण्व की

1 देखिए डॉ० ब्रिटर्लिस द्वारा ए हिस्ट्री ऑफ इण्डिया लिटरेचर भाग 1, खण्ड 2, पृ० 473 तथा पादटिप्पणी नं० 5

2 वैश्वानर — इन्द्राग्नेय दक्षिण शकुन्तलामणिमन्त्राश्रम नियुज्य देवमस्या प्रतिबून शमयितुं सोमतीर्थ गत । अभि० शाकु० 1, पृ० 22

(निधनमाग्न प्रेम में राखे भट्ट की टोका सहित प्रकाशित, 11 वा सस्करण, नवम्बर 1947)

3 आ०प० 71 9

कुछ ही घण्टों की अनुपस्थिति में सम्पन्न हो गये हैं, वहाँ कालिदास ने महर्षि को लंबे समय के लिए तीथयात्रा पर भेजकर उक्त घटनाक्रम को त्रमश स्वाभाविक रीति से विकसित होने का अवसर दिया है। इस परिवर्तन द्वारा कालिदास ने दुष्यन्त व शकुन्तला के चरित्रों को भी आमूलबूल बदल दिया है। जहाँ महाभारत का दुष्यन्त कण्व के वन में लौटने से पहले ही अपना वासनावेग शान्त कर तथा भोली आश्रम-कन्या को भूठा आशवासन देकर राजधानी लौट आता है, वहाँ नाटक का दुष्यन्त प्रणय-पथ पर क्रमशः आगे बढ़ा है, जिससे उसका आचरण सम्पटपुरुष का नहीं, प्रेमी का आचरण दिवायी देता है। इसी प्रकार नाटक की शकुन्तला भी भावी पुत्र के राज्याधिकार^१ के लिए नहीं, अपने हृदय की सहज प्रेरणा से राजा की ओर आकृष्ट होकर कन्यामुलभ शील व सकोच की किननी ही देहरियों को पार कर विवाह व शारीरिक मिलन की परिणति पर पहुँचती है। इस प्रकार कण्व को तीथ यात्रा पर भेजकर नाटककार ने प्रणय-कथा व उसके प्रमुख पात्रों के आचरण को सर्वथा नये रूप में ढाल दिया है।

शकुन्तला का प्रतिकूल दैव क्या है यह हम नहीं जानते। संभवतः उसके पूर्व जन्मों के कर्मों ने ही उसके प्रतिकूल दैव को जन्म दिया है। त्रिकालज्ञ कण्व ऋषि ने अपनी भविष्य-दृष्टि से शकुन्तला के जीवन के भावी अनर्थ को साक्षात् देख लिया है तथा उसके शमन के लिए वे कष्ट-माध्य तीथयात्रा पर निकल गये हैं। यह विवरण प्रारम्भ में ही कण्व के व्यक्तित्व का अलौकिक पीठिया पर स्थापित कर देता है।

‘प्रतिकूल दैव’ के उल्लेख द्वारा कुशल नाटककार ने दुर्वासा के शाप और उसके कारण शकुन्तला के जीवन में आन वाली भावी विपत्तियों का पूर्वाभास करा दिया है। यहाँ यह भी स्पष्ट है कि कालिदास ‘दैव’ या भाग्य की शक्ति को सर्वथा असमाधेय और श्रूर नहीं मानते। उनके विचार में प्रतिकूल दैव का शमन किया जा सकता है। संभवतः कण्व के प्रयासों से ही शकुन्तला का प्रतिकूल दैव अन्ततोगत्वा शान्त होता है। यह दैव-शक्ति आपाततः कठोर और हृदयहीन प्रतीत होने पर भी मूलतः मानव-हितैषी और भगलमय है। वह उसके पथ को कटकाकीर्ण बनाती है, पर उसे सवधा पददलित नहीं करती। यहाँ नाटककार ने शकुन्तला के प्रतिकूल दैव तथा उसके शमनाय महर्षि कण्व की तीथयात्रा के उल्लेख द्वारा नाटक के भावी दुःखद घटनाचक्र तथा उसकी मुखद परिणति का पूर्व संकेत दे दिया है।

१ महाभारत में शकुन्तला ने इसी शन पर विवाह करना स्वीकार किया है कि दुष्यन्त अपने पुत्र को अपना उत्तराधिकारी बनाएगा।

विघ्न की बात दुष्यन्त को आश्रम में पहुँचाने का एक व्याज मात्र प्रनीत न हो। माय ही इस उल्लेख द्वारा दुष्यन्त की अवसन्न मन स्थिति को दिशान्तर भी दिया गया है। उक्त विवेचन से स्पष्ट है कि कालिदास ने राक्षस-विघ्न की अतिप्राकृत कल्पना या नाटक की प्रणयकथा के विकास के लिए अतीव निपुणतापूर्वक विनियोग किया है।

दुर्वासा-शाप और अभिज्ञानाभरण दुर्वासा-शाप अभिज्ञान-शकुन्तल का अत्यन्त महत्त्वपूर्ण प्रसंग है। नाटक का समस्त घटनाचक्र इस प्रसंग से प्रभावित है। वस्तुतः यह नाटक की प्रणयकथा को एक नयी दिशा में मोड़ने वाली घटना है। कालिदास ने शाप और अभिज्ञानाभरण की दो भिन्न और स्वतन्त्र कथानक-दृष्टियों को परस्पर संबद्ध कर वस्तु विधान का अपूर्व कौशल प्रकट किया है। यह बताया जा चुका है कि महाभारत में दुर्वासा-शाप और मुद्रिका का यह प्रसंग प्राप्त नहीं होता। पद्मपुराण में यह प्रसंग इसी रूप में आया है, पर सम्भवन उसमें यह नाम में ही लिया गया है। अतः शकुन्तला और दुष्यन्त के प्राचीन आख्यान में शाप और अगूठी का वृत्तान्त गुम्फित कर इसे सवधा नूतन रूप और अभिप्राय प्रदान कर का सम्पूर्ण श्रेय कालिदास की सज्जात्मक प्रतिभा को ही है।

दुर्वासा द्वारा शकुन्तला को शाप दिये जाने की घटना चतुर्थ अंक के विषमद्वय में आयी है। शकुन्तला की सखिया अनसूया और प्रियवदा उटज के पास बगीचे में उवाचन के लिए फूल तोड़ रही हैं। उनकी बातचीत में पता चलता है कि शकुन्तला और दुष्यन्त का गायव विवाह हो चुका है तथा ऋषियों का यज्ञ समाप्त होन पर राजा आश्रम में विदा होकर उसी दिन अपनी राजधानी लौटा है। शकुन्तला उटज के पास बैठी हुई उसी के ध्यान में तल्लीन है। तभी नेपथ्य में किसी अतिथि का स्वर सुनाई देता है—अयमहं भो। प्रियतम की मधुर स्मृतियों में खोई शकुन्तला इस शब्दों को नहीं सुन पाती। इस पर क्रुद्ध अतिथि का शाप गूँज उठता है—“अतिथि का परिभव करने वाली। तू अनन्य हृदय से जिसके चिन्तन में मुग्ध होकर अतिथि का अपमान कर रही है, वह याद दिलाने पर भी तुम्हें उसी रूप भूल जायेगा, जैसे कोई पागल व्यक्ति अपनी पहले कही बातों को याद नहीं कर सकता।”¹

1 (नेपथ्ये) आ अतिथिपरिभाषिणि।

विचिन्त्यन्ती यमनयमानमा

तपोधन वेति न मामुपस्थितम्।

स्मरिष्यति त्वा न म बोधिताऽपि सन्

कथा प्रमत्त प्रथम वृत्तामिव ॥ बनी, 41

शकुन्तला ने यह कठोरशाप वचन नहीं सुना पर उसकी मन्त्रिणा इन्ने मुनकर स्तब्ध रह गई । उन्होंने देखा कि शत्रु की माक्षान् मूर्ति दुर्वासा ऋषि शाप देकर जल्दी-जल्दी लीट जा रहे हैं । प्रियवदा दौड़कर ऋषि के पास गई और शाप-वचन वापस लाने के लिए उन्हें बहुत मनाया । प्रियवदा के बहुत अनुनय करने पर उन्होंने शाप में वस इतनी-सी ढील दी—“मेरे वचन अन्यथा नहीं हो सकने, पर अनिज्ञाना-भरण दिवने पर शाप समाप्त हो जावेगा ।” यह कह कर ऋषि अन्तर्धान हो गए ।¹ मन्त्रियों को याद दया कि दुष्यन्त जाने समय शकुन्तला को अपनी अमूठी दे गए हैं । उसे दिवने में वह शापमुक्त हो जावेगी । इस प्रकार मन की चिन्ता को किसी तरह दबाकर वे उठन में आई । उन्होंने देखा कि शकुन्तला पूर्ववत् प्रियवदा की चिन्ता में लीन है । उस समय उसे दुर्वासा के आन और शाप देने का हो गया, अपने आप का भी भान न था । दोनों सविया ने निश्चय किया कि शाप का यह वृत्तान्त केवल उन्हीं तक सीमित रहेगा ।²

शाप भारतीय साहित्य की एक अनीक लोकप्रिय कथानक-रुद्धि रहा है । रामायण, महाभारत, पुराणा व लोककथाओं में इस कथानक-रुद्धि का व्यापक प्रयोग मिलता है । शाप एक प्रकार का व्यक्तिगत दड-विधान है । शाप देने वाले में मन, भाव, धर्म, तपस्या या योग की विशेष शक्ति मानी जाती है जिसके प्रभाव से वह दोषी व्यक्ति को तत्काल दड देने में समर्थ होता है । निश्चय ही कालिदाम ने शाप की कथानक-रुद्धि अपने पूर्ववर्ती साहित्य व लोककथाओं में ली है, पर शकुन्तल के कथानक में उसके विनियोग की पद्धति व उद्देश्य उनके अपने हैं । कालिदाम की अन्य कृतियों में भी इस कथानक-रुद्धि का प्रयोग हुआ है । मेघदूत का यज्ञ ‘स्वारिकारप्रमत्त’ होने के कारण वषभोष्म विरह-शाप का भागी बनता है ।³ रघुवत् का दिक्पीत ऋतुम्नाता पत्नी में मिलने की उतावली में कामदेव के प्रति श्रवणा दिवने के कारण अनपत्यता के शाप का पात्र बनता है ।⁴ अजयन्ती इन्दुमती जो पूर्वजन्म में अप्सरा थी, किसी ऋषि का तप भग करने के अपराध में शापवशान् मर्त्यलोक में जन्म लेती है ।⁵ राजा दशरथ की श्वराकुमार के पिता द्वारा पुत्र-शोक

1 प्रियवदा—नरो मे वचनमयमावर्त्तितु नाहति । किन्त्वभिज्ञानाभरण-दानेन शापः निवर्त्तयति मन्त्रान् स्वयमन्तर्हितः । वही, 4 पृ० 120

2 अनमूया—प्रियवदे । इदोरेव ननु नौ मुख एष वृत्तान्तमिच्छतु । रचितव्या खनु प्रवृत्तिवैवदा प्रियवदौ । वही, 4 पृ० 121

3 पूर्वमेव, 1

4 रघुवत्, 1 75-77

5 वही, ॥ 80-82.

में मरने का शाप दिया गया है ।^१ हम देखते हैं कि उक्त सभी प्रसंगों में शाप किसी नैतिक त्रुटि या अपराध के लिए दंड के रूप में दिया गया है तथा उसकी निवृत्ति की कोई अवधि निश्चित कर दी गई है या उसका उपाय बता दिया गया है । हम यह भी देखते हैं कि उक्त सभी प्रसंगों में शाप आपाततः दुःखद व दारुण होते हुए भी परिणाम की दृष्टि से मंगलमय सिद्ध होना है ।

अभिज्ञान शाकुन्तल के शाप-प्रसंग के विषय में निम्नलिखित बातें ध्यानव्यवहारे हैं—(१) शाप के कारण दुष्यन्त शाकुन्तला को तथा उसके साथ अपने प्रेम व विवाह के समस्त वृत्तान्त को पूरी तरह भूल जाता है । (२) दुर्वासा ने शाप के साथ उसकी निवृत्ति का उपाय भी बता दिया है जिससे प्रेमी-प्रेमिका के भावी पुनर्मिलन का गूढ़ संकेत मिलता है । (३) शाकुन्तला व दुष्यन्त दोनों ही शाप की बात में अपरिचित हैं । इसकी सर्वप्रथम अवगति उन्हें सप्तम अंक में मारीच से होनी है । (४) केवल शाकुन्तला की सखिया—अनमूया व प्रियवदा—शाप-वृत्तान्त से परिचित हैं । किन्तु वे शाकुन्तला या किसी अन्य व्यक्ति को इसके बारे में कुछ नहीं बताती । यहाँ तक कि तीर्थयात्रा में लीटे कण्व को भी वे इसकी सूचना नहीं देती । केवल शाकुन्तला के प्रस्थान के समय वे एक चलने लगे में उसे इतना-सा कहती है कि यदि राजा तुम्हें पहचानने में विलंब करे तो उसे उसकी अगूठी दिखा देना ।^२ उनके इस वचन में शाकुन्तला पल भर के लिए काप जाती है, पर उसे क्या पता था कि दुष्यन्त सबकुछ ही उसे नहीं पहचानेगा और ऐसे अवसर पर अगूठी भी उसके भाग्य के साथ खिलवाड़ करेगी ।

मुद्रिका या अभिज्ञानाभरण की कल्पना के लिए कालिदास संभवतः रामायण के ऋणी हैं । रामायण के अनुसार राम ने हनुमान को स्वनामांकित अगूठी देकर लका भेजा था जिसमें सीता उन्हें पति के दूत के रूप में पहचान सके ।^३ सीता भी प्रत्यभिज्ञान के लिए अपना चूड़ामणि हनुमान के द्वारा राम के पास भेजती है ।^४ इससे स्पष्ट है कि भारतीय साहित्य में प्रत्यभिज्ञान के रूप में आभूषण की कथानक-रहि बहुत पहले से चली आ रही थी । कालिदास ने इसी परम्परागत कथानक-रहि को यहाँ नूतन रूप में प्रयुक्त किया है । विजयमोर्वशीय में सममनीय मणि व माल-

१ सूक्त १७७

२ मयौ—मयि । यदि नाम स राजा प्रत्यभिज्ञानमयः भवत ततस्तस्ये

दशममनस्येयान्तिममूनीयक दशमः ।

अभि० शा० ५, १० १४६

३ रिज्जिघासाह, ४४, १२-१३

४ मुद्ररसाह, ३९ १-२

विकाग्निमित्र में गनी धारिणी की नाममुद्राकित अगुठी में भी प्रथमिनाम का तत्त्व देखा जा सकता है।^१

बाल्तर स्वेन के मतानुसार अभिमानशाकुन्तल का आधार वह प्रसिद्ध लोक-कथा है निम्न अपने घर में बहुत दूर भटका हुआ कोई व्यक्ति किसी मुन्दरी कन्या ने प्रेम करता है तथा उसे अपनी अगुठी देकर जीत घर लौट आता है। अगुठी देने का उद्देश्य यह है कि वह मुन्दरी उस व्यक्ति को अपनी तथा अपने भावी गिणु की पहचान करा सके।^२

बौद्धों के कठुहा^३ जानक की कथा अभिमानशाकुन्तल के कथानक से कुछ बातों में साम्य रखती है तथा उसमें अभिमान के रूप में अगुठी का प्रयोग भी मिलता है। इस आधार पर कुछ विद्वानों ने यह मत प्रकट किया है कि कानिदाम ने अपने नाटक में मुद्रिका-सम्बन्धी वृत्त की प्रेरणा उक्त जानक से ली होगी। किन्तु विचार करने पर यह मत समीचीन प्रतीत नहीं होता। शाकुन्तल में मुद्रिका-प्रसंग बनावट का अभिन्न अंग है, पर जानक में ऐसा नहीं है। शाकुन्तल में बताया गया है कि जब दुष्यन्त आश्रम में विदा होने लगा तो शाकुन्तला ने पूछा कि अब मुझे आपका समाचार कितने समय बाद मिलेगा। उस पर राजा ने अपनी स्वनामांकित अगुठी शाकुन्तला की अगुठी में पहनाने हुए कहा कि मेरे नाम के एक-एक अक्षर को प्रतिदिन पढ़ने हुए जब तुम अन्तिम अक्षर पर पहुँच जाओगी तब तक मेरे अन्तःपुर में तुम्हें लिखाने वाला व्यक्ति रहा था पहचानेगा।^४ इसमें स्पष्ट है कि शाकुन्तल में अगुठी मूल प्रथमिनाम के लिए नहीं, अपितु प्रणय-चिह्न के रूप में तथा शाकुन्तला को अग्न पुर में लिखाने की अवधि सूचित करने के लिए उसे दी गई है। उसका प्रथमि-जानक तो दुर्वास के शाप का परिणाम है। दुर्वास ने अपने शाप में छूट देने हुए यह कहा था कि जब शाकुन्तला अभिमानाभरण दिवांगमी तो शाप निवृत्त हो जाएगा। शाकुन्तला के पाम दुष्यन्त का एकमात्र अभिमानाभरण अगुठी ही थी, अतः दुर्वास के कृतानुसार उसी के दहन में शाप की निवृत्ति होकर दुष्यन्त के मन में शाकुन्तला की स्मृति आती है। इस प्रकार मूल अभिमान न होने हुए भी दुष्यन्त

१. हम बता चुके हैं कि शत्रु ने जविनाथ के जड़भुज अगुठी के अभिप्राय का प्रयोग किया है, पर जड़भुजा के शत्रु के रूप में ही अभिमान के रूप में नहीं। जब जान की इन कल्पना का कानिदाम पर प्रभाव पड़ा नही हुआ।

२. कानिदाम दि ह्युमन सीमा आव् द्वि वक्त पृ० ३०

३. राजा—पञ्चादिमा मुद्रिका तद्वृत्तौ निवेष्टयता मया प्रथमिनाम—

एकैकमत्र दिवत दिवत मदीय नामापर मग्न गच्छति यावदन्तम् ।

तावन्निरे । मययोऽनुवृत्तप्रवेगं नन्व जनमन्व मदीयमप्युपगच्छति ॥

की अगूठी नाटक में अभिज्ञान बन गई है। किन्तु कठुहारी जातक में राजा ब्रह्मदत्त द्वारा प्रदत्त अगूठी अभिज्ञान के रूप में दी जाने पर भी अन्य सुन्दरी के प्रत्यभिज्ञान का प्रयोजन पूरा नहीं करती। अतः जातक की कथा को नाटक के मुद्रिकावृत्त का मूलस्रोत मानना उचित प्रतीत नहीं होना। तथापि इसमें सन्देह नहीं कि मुद्रिका-रूप अभिज्ञान का अभिप्राय भारतीय साहित्य में प्राचीन काल से ही लोकप्रिय था। कालिदास ने नाटक में इसी परम्परागत अभिप्राय को अपने विशिष्ट कलात्मक उद्देश्यों के लिए सवया नए रूप में शुष्कित किया है। मुद्रिका के दर्शन में शाप निवृत्ति की बात संभवतः कालिदास की मौलिक कल्पना है। मुद्रिका के मत्स्य के पेट में पहुंचने और वहां से पुनः प्राप्त होने की बात कालिदास की अपनी सूझ है या उन्होंने किसी अन्य स्रोत से यह कल्पना ग्रहण की, इस बारे में निश्चयपूर्वक कुछ भी कहना कठिन है। यह कहा गया है कि यूनानी इतिहासकार हेरोडोटस (ई० पू० पंचम शती) ने पोलीक्रीटस नामक किसी राजा के बारे में यह बताया है कि उसने अपने भाग्य की परीक्षा के लिए अपनी एक रत्नजडित अगूठी समुद्र में फेंक दी थी। संयोग की बात कि कुछ दिन बाद उसकी रत्नोई में लाये गये एक मत्स्य के पेट में से वह अगूठी प्राप्त हो गई।¹ कुछ विद्वानों का मत है कि कालिदास ने मत्स्य के उदर से अगूठी के मिलने की बात इसी यूनानी कथा से ली होगी। किन्तु कालिदास को यह कथा विदित थी या नहीं और थी तो किस स्रोत से यह उनके पास पहुंची, इस बारे में हम निश्चय के साथ कुछ भी कहने की स्थिति में नहीं हैं। हम तो इतना ही कह सकते हैं कि नाटककार ने चाहे किसी भी स्रोत से यह कल्पना ली हो, उन्होंने नाटक में इसका अनीव कलात्मक विनियोग किया है।

जैसा कि कहा जा चुका है दुर्वासा-शाप अभिज्ञान शाकुन्तल की वस्तु-योजना का अत्यन्त महत्वपूर्ण प्रसंग है। तृतीय अंक के आगे की सारी कथावस्तु इस प्रसंग में प्रत्यक्ष या अप्रत्यक्ष रूप से जुड़ी हुई है। पंचम से सप्तम अंक तक का नाटकाय काय व्यापार समग्रतया इसी पर आधारित है। चतुर्थ अंक के विदाई-प्रसंग को शाप की पृष्ठभूमि ने अत्यधिक करण व हृदयस्पर्शी बना दिया है। प्रथम अंक में शाकुन्तला के प्रतिकूल दैव का उल्लेख इसी शाप-प्रसंग का पूर्व संकेत प्रतीत होता है। इस प्रकार दुर्वासा के शाप की घटना लगभग पूरे ही नाटक पर छाई हुई है।

इस शाप-प्रसंग द्वारा कवि ने महाभारत की प्रेमकथा को एक नया स्वरूप और दिशा प्रदान की है। इसके अभाव में नाटकीय कथा महाभारत की कथा के समान एक सीधी और मपाट कथा रह जाती। उसमें जीवन की विषमताओं व भाग्य के आघातों से जूझने वाले मनुष्य का चरित्र अंकित नहीं होता। कालिदास ने इस

नाटक में मानवीय प्रणय की जिन सम-विषम व सरल-वक्र संगणियों का चित्रण किया है वह बहुत-कुछ शाप की घटना पर निर्भर है।

शाप की योजना का एक उद्देश्य दुष्यन्त के चरित्र को नैतिक दृष्टि में निर्दोष बनाना है। महाभारत के दुष्यन्त का आचरण नैतिक कमीटी पर खरा नहीं उतरता। वह जानबूझ कर परिणीता पत्नी का प्रत्याख्यान करना है। इस आचरण का दृष्टि से वह एक लम्पट व अनुत्तरदायी व्यक्ति प्रतीत होता है। कालिदास ने शाप की कल्पना द्वारा दुष्यन्त को इस गम्भीर चरित्र-भ्रंश में बचा लिया है। महाभारत के दुष्यन्त के समान वह भी शकुन्तला का प्रत्याख्यान करता है, पर जानबूझ कर नहीं। नाटक में उसका यह आचरण शाप का परिणाम है, न कि ऐच्छिक कृत्य। नाटक में शापजन्य विस्मृति के कारण शकुन्तला को वह परम्प्री के रूप में ही देखना है तथा उसी दृष्टि में धर्म व मर्यादा के अनुसार उसके साथ व्यवहार करता है। 'अनाय परदारव्यवहार' 'अनिवचनीय परकलत्रम्' आदि कथन उसकी शाप-प्रसन्न मन स्थिति के परिचायक हैं। इस प्रकार कालिदास ने शाप की योजना द्वारा दुष्यन्त को पत्नी का प्रत्याख्यान करने पर भी उसके नैतिक दायित्व से मुक्त रखा है तथा उसे एक प्रजापालक, मर्यादावादी व धार्मिक राजा का आदर्श व्यक्तित्व प्रदान किया है।

यह भी द्रष्टव्य है कि कालिदास ने शाप को नितान्त यांत्रिक नहीं बनाया है। शाप के कारण राजा शकुन्तला को भूल गया है, पर उसके हृदय का प्रेम-स्रोत सूखा नहीं है, वह केवल कुछ समय के लिए तिरोहित हो गया है। इस तिरोहित दशा में भी वह बीच-बीच में अपनी भूलक दिलाये बिना नहीं रहता। रानी हमपदिका की उपालभपूर्ण करण रागिनी^१ सुनकर दुष्यन्त का हृदय इष्टजन का बिरह न होने पर भी किसी अज्ञान प्रेम-वेदना से कराह उठता है।^२ शकुन्तला के अवगुण्ठन-युक्त मुख को देखकर एक क्षण उसका मन सशय-ग्रस्त हो जाना है। वह निश्चय नहीं कर पाता कि शकुन्तला के साथ उसका विवाह हुआ था या नहीं।^३ इसी प्रकार शकुन्तला की अहर्निश शोकमुद्रा देखकर उसका हृदय पुनः सशय में पड़ जाना है।^४ पंचम अंक के अंत में शकुन्तला के प्रति दुष्यन्त के हृदय की प्रेमवेदना विस्मृति के कठोर आवरण को भी चीरकर उसे अपने अस्तित्व का विश्वास दिलानी है—

१ अंगि० शाकु० ५।

२ राजा—(आत्मगतम्) कि न धनुः शीतानामावर्ष्येष्टजनविरहादुवऽपि बन्धुदुःखमिहाऽस्मि।
अथवा रम्याणि बोध्य भावस्थिराणि जनान्तरमौहृदानि। वही ५२, पृ० १५२

३ वही, ५१९

४ राजा—(आत्मगतम्) मदिरावृद्धिं मा कुर्वन्मत्तव इवास्या वपा लभ्यते।

वाम प्रत्यादिप्या स्मरामि न परिग्रह मुनेस्तनयाम् ।

वसवत्तु दूयमान प्रत्याययतीव मे हृदयम् ॥ अभि० शाकु० ५ ३१

यहा कानिदाम ने दुष्यन्त के हृदय के दवे-विमरे प्रेम की भलक दिवाकर हमें सूचित किया है कि चाहे शाप ने उसकी स्मृति को आच्छादित कर दिया हो, पर शकुन्तला के प्रति उसके प्रेम में कोई कमी नहीं हुई है । उसके अन्तरतम में विस्मृति के घने आवरणों के नीचे वही प्रेम का अघाह समुद्र हिमोरे मार रहा है । शाप-निवृत्ति के पश्चात् इसी प्रेम के आधार पर दोनों प्रेमियों का पुनर्मिलन होता है ।

चतुर्थ अंक में हम देखते हैं कि शकुन्तला समस्त आश्रमवासियों की स्नेहपूर्ण विदाई, मंगलकामनाओं और आशीर्वादों में अभिषिक्त होकर अपने पति के घर जा रही है । उसका मन आशाओं, उमंगों और भविष्य के सपनों में भरा है । किन्तु अभी अनभ्र वज्रपात होता है । जिस शाप का उसे पता भी नहीं है, अदृश्य रूप में उसका कारण परिपाक आरम्भ हो चुका है । स्वीकार करना तो दूर, राजा उसे पहचानने में भी मना कर देता है । पिता कण्व के आशीर्वाचन, सखियों की मंगलकामनाएँ, तपोवन-देवताओं के आशीर्वाद एवं आश्रमवासियों के स्वस्तिवचन सब व्यर्थ हो जाते हैं । कराल दुर्दैवका एक ही अदृश्य प्रहार शकुन्तला को सुख-सपनों को सहसा ध्वस्त कर डालता है । उसकी दूराधिरोहिणी आशाएँ^१ लीलात् हो जाती हैं । प्रतिकूल दैव शाप के रूप में प्रकट होकर उसका सब कुछ छीन लेता है, वह वही की भी नहीं रहती । न पति उसे अपनाता है और न पिता कण्व का आश्रम ही उसे वापस आश्रय देने को उद्यत है । निराधार और निराश्रय होकर वह कण्व स्वर में पुकार उठती है— 'भगवति वसुदे ! देहि मे विवर्गम् ।' मानव के इस आकस्मिक भाग्य-विषय की दारुण व्यथा को कानिदाम शाप की कल्पना द्वारा ही अंकित करने में समर्थ हुए हैं ।

पचम अंक में राजा दुष्यन्त और आश्रमवासियों के सघर्ष का दृश्य शाप की कल्पना के कारण ही अतीव नाटकीय व प्रभावशाली बन सका है । नाटककार ने बड़ी कुशलता से दाना ही पक्ष के प्रति पाठक की सहानुभूति को जाग्रत रखा है । हम दोनों में से किसी भी पक्ष को दोषी नहीं ठहरा सकते । दोनों के ही तर, अपनी-अपनी दृष्टि से, विलकुल सही हैं । दुष्यन्त की स्मृति शाप के कारण आच्छादित है, अतः वह शकुन्तला को परायी स्त्री मानते हुए उसके साथ निमग्न व्यवहार करता है । दूसरी ओर राजा के व्यवहार को छलपूर्ण समझकर आश्रम-वासियों ने उसे जो कटुवचन कहे हैं, वे भी अनुचित नहीं कहे जा सकते । इस प्रकार नाटककार ने दोनों

१ शकुन्तला—(अपवाय) आयस्य परिणय एव मदह । कृत इत्यादि मे दूराधिराग्न्याशा ।

पक्षों के बीच बड़े ही कोमल सन्तुलन का निर्वाह किया है। प्रेक्षक जानता है कि शकुन्तला, गौतमी, शोडर्गव व शारद्वन को दुर्वासा के शाप का पता नहीं है। उधर राजा भी शाप के विषय में अनभिज्ञ है। अतः दोनों ही पक्ष स्वयं को सही समझते हुए तथा एक-दूसरे को बचक मानते हुए नीदग्न व अपमानवागी वचन बहने में मकोच नहीं करते। यह स्पष्ट है कि इस उत्कृष्ट नाटकीय दृश्य की योजना शाप के अनिप्राकृत प्रभाव की कल्पना पर ही आधारित है।

कानिदास उस प्रेम का मानव के लिए बल्याणकारी नहीं मानते जो मात्र हृन्दिमाकर्षण और कामवासना में अपना जीवन ग्रहण करता है। साथ ही जो प्रेम व्यक्ति को सपत्ति के प्रति कर्तव्यों में विभुक्त बनाकर अपना एक ऐकानिष्ठ समाग्न वमाने का यत्न करता है उसे भी कानिदास शुभ नहीं मानते। ऐसे प्रेम पर दुर्वासा के शाप के रूप में निष्ठुर प्रहार कर नाटककार ने उसके पण्डित और उत्पन्न का मार्ग प्रशस्त किया है।

प्रथम तीन अंकों में दुष्प्रल व शकुन्तला के आचरण पर दृष्टिपान करने में यह स्पष्ट है कि उनका प्रेम स्वयं व सुदृढ़ नींव पर आधारित नहीं है। दुष्प्रल महर्षि कण्व के प्रति भक्ति निवेदिन करने के लिए आश्रम में प्रविष्ट होता है,¹ पर राजा-वृक्षों को मौचनी हुई नवयुवती कन्याओं को देखकर उसका भक्तिभाव न जाने कहा बिलीन हो जाता है? उमें इन वनलताओं में उद्यानलताओं में भी अधिक सौन्दर्य दिव्यारी बना है।² वह लता-कुज के पीछे छिपकर उनके शरीर-सौष्ठव का निगलने और अन्ध्र हाम-परिहामों को भुतने में नैनिक भी मकोच का अनुभव नहीं करना। शकुन्तला व उसकी मवियों को अपना कूठा परिचर देने हुए भी उमें किसी नैनिक बाधा का अनुभव नहीं होता। यहां तक कि शकुन्तला को आश्रम के कार्यों में नियुक्त करने के लिए वह महर्षि कण्व का 'अमानुदशी' तक कह देता है।³ किन्तु उसका मवमें बड़ा नैनिक अपाघ कण्व की अनुपस्थिति में शकुन्तला के साथ गुप्त परिणय करता है। उमने न कण्व के लौटन की प्रतीक्षा की और न गौतमी या अन्य किसी आश्रमवासी से अनुमति मागी। कण्व जैसे महान् तपस्वी की इमने अधिक अवज्ञा और क्या हो सकती थी? शकुन्तला की पर्वशशा⁴ को नातने हुए भी उमने

1 राजा—भयन् । तामव द्रव्यानि । सा खलु विविधमकिं मा मय्ये कविरिष्यति ।

अमि०शाकु० १ पृ० २३

2 वही १, १५

3 राजा—(अमगतन) कवमिय मा कवन्तुहिना । अमानुदशीं खलु त्वमवात्तापय य इनामाश्रममर्मे नियुक्ता । वही १ पृ० २७

4 शकुन्तला—पौष्ट । भवितव्यम् । भवितव्यत्वात् न खल्वान्यत्र प्रभवामि ।

वही ३ पृ० १०३

उमे पत्नी रूप मे अविलम्ब प्राप्त करने का आग्रह नहीं छोड़ा । उसने उमे समझ-बुझकर गान्धर्व विवाह के लिए महमत कर ही लिया । इस प्रकार कण्व के पवित्र तपोवन को उमने अपनी कामवामना द्वारा दूषित किया । दूसरी ओर शकुन्तला का आचरण भी आश्रम-जीवन की मर्यादाओं के अनुरूप नहीं कहा जा सकता । दुष्यन्त को देखने के क्षण मे ही वह तपोवन-विरोधी विकार से ग्रस्त हो गई ।¹ निश्चय ही नवयोवन अवस्था, राजा के प्रभावशाली व्यक्तित्व का जादू तथा उसकी शिराओं मे प्रवाहित अप्सरा मेनका व तपोभ्रष्ट विश्वामित्र का रक्त आश्रम मे सिखाये गये शील और सयम के पाठो से अधिक प्रबल सिद्ध हुए । शकुन्तला से सबसे बड़ी भूल यह हुई कि पिता कण्व उसे जो दायित्व सौंप गये थे उसका निर्वाह करने मे वह असफल मिद्ध हुई । महर्षि उमे अनिय-सत्कार के लिए नियुक्त करके गये थे ।² हम देखते हैं कि एक अनिय का तो उसने इतना सत्कार किया कि उसे अपना सर्वस्व ही दे डाला, पर दूसरे अनिय के उपस्थित होने का भी उसे पता न चला । वह अपने प्रेम व पति की चिन्ता मे इतनी बेसुध हो गई कि उमे आश्रम-जीवन के पावन कर्त्तव्य विस्मृत हो गये । इस प्रकार दुष्यन्त व शकुन्तला दोनों ही तपोवन की पवित्र मर्यादाओं को भंग करने के दोषी है । उनका प्रेम शारीरिक उद्वेगो पर आधारित है । वह वस्तुतः काम है, प्रेम नहीं । ऐन्द्रिय लालसा और मामल मुख ही उसके सवस्व हैं, उनमे भावेग और प्रधीरता है, आत्मिक शान्ति और स्निग्धता नहीं । कालिदास की दृष्टि मे ऐसा प्रेम मानव-जीवन के उद्देश्यों को पूर्ण नहीं कर सकता । इसीलिए कवि ने उमे शापित कर दोनों प्रेमियों को अपनी अन्न प्रकृति के परिष्कार व पवित्र प्रेम की साधना के लिए अवसर दिया है । हम देखते हैं कि शाप द्वारा वियुक्त होकर दुष्यन्त व शकुन्तला एक दूसरे के लिए आसू बहाते हुए दीघकाल तक मौन कष्ट सहत हैं । दुःख व पश्चात्ताप की अविरल अधुधारा उनके प्रेम के दूषित अश को प्रशान्त कर उन्हें आत्मिक प्रणय की उदात्त पीठिका पर प्रतिष्ठित कर देती है । सप्तम अंक के दुष्यन्त व शकुन्तला प्रथम तीन अंको के दुष्यन्त व शकुन्तला से भिन्न हैं । दुःख ने उनके स्वभाव व दृष्टिकोण को कितना बदल दिया है ? भाग्य के कारण आघातो ने उनको कितना धीर, गभीर, परिपक्व और अन्तर्मुखी बना दिया है ? अब दैहिक आकर्षणों का उनके लिए कोई महत्त्व नहीं है । उनका प्रेम वासना की पामुलता ने मुक्त होकर आत्मिक पवित्रता की दिव्यभूमि पर पटुच गया है । मारीच के तपोवन मे दुष्यन्त व

1 शकुन्तला—(आमणतम्) कि न खल्विम प्रेत्य तपोवनविराधिनी विचारम्य ममनोयासि सक्तता । वही, 1 पृ० 38

2 वैश्राम — इदानीमेव दुहितर शकुन्तलापनिधिमन्त्राराध नियुज्य देवमन्या प्रनिवृत्त ममयिन् मोमतीप गत । वही, 1 पृ० 22

शकुन्तला का पुनर्मिलन प्रेम की इसी मगलमयी परिणति का प्रतीक है। इस प्रेम में सत्य, शिव और मौल्य भीनो समन्वित है। ऐसा तप पून पवित्र प्रेम ही मानव के कल्याणमय जीवन का मुदृढ आधार बन सकता है, यही कालिदास का सन्देश है। रवीन्द्रनाथ के अनुसार “इस नाटक में कालिदास ने उद्दाम वामना की ज्वालाओं को पश्चात्तापशील हृदय के आसुओं में निर्वापित किया है।” उनके विचार में “जीवन के एक तीव्र व आकस्मिक आवेग ने शकुन्तला को दुष्यन्त के हाथों में सौंप दिया पर वह उनकी वास्तविक व पूर्ण प्राप्ति नहीं थी। उसे अनुराग व तपस्या के मार्ग से ही प्राप्त किया जा सकता था। कालिदास ने इसीलिए दोनों प्रेमियों से दीर्घ व कठिन तपस्या करायी है जिसमें वे एक दूसरे को सच्चे रूप में तथा सदा के लिए पा सकें।”^१

इस प्रकार दुर्वासा का शाप बाह्यतः निष्ठुर होते हुए भी एक प्रच्छन्न वरदान है। भला ऋषि-हृदय से निकला शाप अशुभ परिणाम वाला कैसे हो सकता है ? श्री उमाशंकर जोशी के शब्दों में—“दुर्वासा के शाप से दुष्यन्त व शकुन्तला के लिए आत्मशोधन की एक विवृत प्रतिया आरम्भ होनी है और मारीच ऋषि के आश्रम में दोनों का मिलन होता है तब यह प्रक्रिया पूरी होती है। इस प्रकार दोनों को आत्म-शुद्धि के मार्ग पर ले जाने वाला शाप निष्ठुर वेश में छिपा हुआ आशीर्वाद ही है।”^२

श्री द्विवेन्द्रलाल राय ने प्रस्तुत नाटक में दुर्वासा शाप व मुद्रिका-सम्बन्धी वृत्त की योजना के औचित्य पर सदेह प्रकट किया है तथा उसे कालिदास की नाट्यकला की शक्ति न मानकर अक्षमता का परिचायक कहा है।^३ उनका मत है कि कालिदास ने दुष्यन्त के चरित्र को दोष-मुक्त करने के लिए ही शाप की कल्पना की है। उनके विचार में इस कल्पना में कुछ भी सौन्दर्य नहीं है। शाप द्वारा स्मृति का लोप एक अघटनीय बात है। ऐसी अस्वाभाविक कल्पना के लिए नाटक में स्थान नहीं हो सकता। उनका यह भी कहना है कि दुर्वासा के अतिथि रूप में आने की घटना का नाटक की प्रणय-कथा से कोई सम्बन्ध नहीं है। “यदि उपाख्यान भाग के किसी भी अंश के साथ कुछ भी सम्बन्ध रखकर दुर्वासा के आगमन की कल्पना होनी तो उसमें नाटककार की निपुणता प्रकट होनी। दुर्वासा का आना उपाख्यान भाग के त्रिकुल बाहर की बात है।”^४ श्री राय के विचार में शकुन्तला शाप की उचित पात्र न थी। “अगर दुर्वासा शकुन्तला की मानसिक अवस्था को जानते होते तो उसे शाप

१ श्री देवप्रर द्वारा संपादित ‘अभिज्ञानशाकुन्तल’ की प्रस्तावना में उद्धृत, पृ० २४

२ श्री जीर मोरम, पृ० १०१

३ दे० कालिदास और भवभूति, पृ० १४८-१५४

४ वही, पृ० १५०-१५१

के बदले आणीर्वाद देकर चले जाना ही उनका कर्तव्य था ।¹ इस कल्पना द्वारा कालिदास ने दुष्यन्त को अवश्य कुछ बचा लिया है लेकिन दुर्वासा की हत्या कर डाली है ।² इसी प्रकार अभिज्ञान द्वारा शाप की निवृत्ति की श्री राय "लङ्कपन की पराकाष्ठा मानते हैं ।"³ उनके अनुसार डा कल्पनाओं द्वारा कालिदास ने नाटक की समस्त गतिविधि के सूत्र माने दुर्वासा के हाथों में भीप दिये हैं ।⁴

ओल्डेनबर्ग ने शाकुन्तल की तीव्र आलोचना करते हुए यह मत प्रकट किया है कि इसमें शाप और अन्ध ईश्वरयोग (Blind Chance) ही समस्त नाटकीय व्यापार का बिधाता है तथा मनुष्य उनके हाथ का खिलौना मात्र बन गया है ।⁵

श्री राय व ओल्डेनबर्ग के उक्त आरोप स्पष्टतः पूर्वग्रहों पर आधारित हैं । उन्होंने कालिदास के नाटक को आधुनिक मान्यताओं व मानदण्डों की कमीटी पर परखने का यत्न किया है जो उचित नहीं है । निमी भी कृति को हम उसके ऐतिहासिक व सांस्कृतिक सदर्भ से पृथक् कर उसका मही मूल्यांकन नहीं कर सकते । सच तो यह है कि प्रत्येक कृति व साथ धर्म, दर्शन, लोकविश्वास व साहित्य की एक विशेष पृष्ठभूमि होती है जिसे जाने बिना उसके सौन्दर्य का रसास्वादन नहीं किया जा सकता । पश्चिमी विद्वानों को इसीलिए भारत के प्राचीन साहित्य की घन्तश्चेतना को समझने में कठिनाई का अनुभव होता है । वे उस पर या तो पश्चिमी साहित्य के प्रतिमानों को लागू करते हैं या भारतीय साहित्य की साम्प्रतिक पृष्ठभूमि के प्रति निष्ठा न होने से उसमें दोष ही दोष देखन लगते हैं । यही हान उन भारतीय विद्वानों का है जो पश्चिमी साहित्य के संस्कारों या पाश्चात्य सस्कृतज्ञों के चरम में इस साहित्य का अध्ययन करते हैं । इस पृष्ठभूमि में शाकुन्तल के विषय में प्रसिद्ध जर्मन विद्वान् विटरनित्स का यह वक्तव्य पठनीय है—

'पश्चिम के लोग जैसा समझते हैं उस अर्थ में कालिदास के काव्य में नाटक का सक्था अभाव है । जो व्यक्ति यूनानी नामों के मानदंड में विचारपूर्वक रचित इस कल्पनात्मक नाटक की गंभीरता को माहने की इच्छा करेगा वह इसके अतुलनीय सौन्दर्य की तनिक भी हृदयगम करने में समर्थ नहीं हो सकता । इस विम्वरजनक काव्य के सम्पूर्ण सौन्दर्य का पूरी तरह जानन और उसका आस्वादन करने के लिए यह नितान्त आवश्यक है कि इसका अन्तः स्वयं की गणभर के लिए भारतीय

1 द० कालिदास और अजयभूति पृ० 151

2 वही, पृ० 153

3 वही

4 वही पृ० 154

5 द० एम० विटरनित्स 'हिस्ट्री ऑफ इण्डियन लिटरेचर' भाग 3, खंड 1, पृ० 241

अनरात्मा में निमज्जित करदे, उन सब वानो में विश्वास करे जिनमें भाग्यीय करते हैं, तथा शाप की प्रमत्तिपुत्र देवों व मनुष्यों के आत्मात्मिक समग्र व तपोवन में खोने और पुन पाने के चमत्कारों में निष्ठावान् हो ।”¹

ओन्डेनबर्ग की आलोचना का खडन करते हुए विटरनिस् ने कहा है कि भाग्यीय धारणा के अनुसार सम्मान्य महर्षि के प्रति अपराध एक गंभीर पाप है तथा उसका दिया शाप निश्चित और अमोघ माना जाता है । इसी प्रकार अगूठी के खोने व पुन प्राप्ति होने की बात भी ‘अन्व दैवयोग’ नहीं है, अपितु जैसा कि भाग्यीय लोग समझते हैं, दैवी योजना व मानवीय आचरण (पूव जन्म का) द्वारा निर्धारित ‘नियति’ है ।²

माना कि दुर्वासा का अतिरिक्त में आगमन नाटक की मुख्य कथा का अविभाज्य अंग नहीं है—वह एक संयोग मात्र है—तथापि संयोग या दैवयोग को हम मानव-जीवन से सबंधा बहिष्कृत नहीं कर सकते । हमारा अनुभव प्रमाण है कि आन्तरिक व अस्मद्व घटनाएँ भी कभी-कभी जीवन की दिशा और गति को पूरी तरह बदल देती हैं । इसी प्रकार शाप द्वारा स्मृति का लोप तथा अगूठी के खन में उसका पुन उद्घोष जैसी कल्पनाएँ काह आधुनिक दृष्टि में अविश्वसनीय व असंगत लगे, पर कालिदास के युग में लोग निश्चय ही उनमें विश्वास करते होंगे । कम से कम पौराणिक कथाओं में ऐसी घटनाओं की योजना को वे स्वाभाविक मानते होंगे । हम बताना चुके हैं कि कालिदास का युग पौराणिक धर्म की आस्थाओं से अनुप्राणित था, इन्हीं आस्थाओं के आधार पर उन्होंने शाप तथा दुष्यन्त की स्वयंयात्रा जैसी अनिप्राकृत कल्पनाओं को नाटक में ग्रहण किया होगा । ये कल्पनाएँ आज हमें अत्यंत प्रतीत हानी हैं, पर कालिदास के समय में वे एक जीवित धर्म व लोकवार्ताओं की अंग थीं । सूक्ष्म दृष्टि से विचार करें तो ये कल्पनाएँ आज भी निश्चय नहीं कही जा सकती । इन कल्पनाओं के आधारों के भीतर नाटककार ने मानव-जीवन के मार्मिक भाव-मन-यो को विन्यस्त किया है । इस विषय में हमारा उल्लेख वेल्स का यह कथन द्रष्टव्य है—“विस्मृति का शाप जो शकुन्तला की क्षणिक आत्मलौनता का परिणाम है तथा जो दुष्यन्त को भी दास्य दुःख का अनुभव कराता है, एक शुद्ध लोकवार्ता है । वह तार्किक चिन्तन तथा अनुभव की विषयनिष्ठ दृष्टि का विरोधी है । यह नाटक एक स्वप्न है—पर एक अपरिमेय मूल्य का स्वप्न जो भावात्मन जीवन की गम्भीर मीमांसा द्वारा मन को पवित्र करने के लिए निर्मित किया गया है ।”³

1 वही भाग 3, खंड 1, पृ० 241

2 वही, पृ० 241

3 दे० श्री वेल्स द्वारा संपादित ‘विश्व संहिता प्लेज’ पृ० 197-198

यह सत्य है कि शाकुन्तल में नाटकीय व्यापार की प्रगति व विकास ने प्रेम-कथा से बाहर की शक्तियों का बहुत बड़ा हाथ है। इन शक्तियों में प्रतिकूल दैव, प्राक्तन कर्म, शाप, ऋषियों व देवों का अनुग्रह आदि को गिन सकते हैं। ये शक्तियाँ ही मानव की पथ-प्रदर्शक व सूत्रधार दिखायी देती हैं, इनके समक्ष वह नितान्त शक्तिहीन व अनहाय प्रतीत होता है। 'चरित्र ही नियति है' यह विचारधारा आधुनिक युग की देन है प्राचीन काल में तो यही माना जाता था कि मनुष्य का जीवन कर्म, भाग्य या दैवी शक्तियों द्वारा अधिभामिन है। कालिदास के काव्यों में भी प्राचीन काल की यह विचारधारा प्रकट हुई है, पर यह उल्लेखनीय है कि भारतीय परम्परा में दैवों शक्ति स्वच्छाचारी, अनैतिक व अविवेकी नहीं भायी गई। वह सदैव धर्म और नीति का ही पक्ष लेती है। स्वयं दृष्टि में देखने पर वह निर्दय और कठोर प्रतीत हो सकती है, पर परिणाम की दृष्टि से वह सदैव मंगलमय ही होती है। दुर्घमा के शाप के विषय में भी यह बात कही जा सकती है।

यहाँ यह भी उल्लेख्य है कि कालिदास ने शाप की सदैव बाह्य शक्तियों द्वारा निर्धारित 'नियति' के रूप में नहीं लिया है, अपितु अपने पात्रों के चरित्र व आचरण में भी उसका आधार बनता है। शकुन्तला अपने कर्तव्य की उपेक्षा व अनिश्चय आसक्ति के कारण शाप की भागी बनी। दुष्यन्त ने भी अपने अनुचित आचरण के द्वारा आश्रम की मर्यादा का प्रतिक्रमण किया, इसीलिए शाकुन्तला के शाप का प्रभाव उस पर भी पड़ा। अतः शाप के लिए एकान्त दुर्घमा को या शकुन्तला के प्रतिकूल दैव को दोष नहीं दिया जा सकता, ये स्वयं भी उसके लिए उन ही उत्तरदायी हैं। इस दृष्टि में देखने पर शाप नाटक की प्रणय-कथा में बाह्य से किया गया हस्तक्षेप नहीं लगता अपितु प्रेमियों की आचरणगत त्रुटियों का ही एक दुःखद परिणाम कहा जा सकता है।

दुष्यन्त शाप के कारण शकुन्तला को सवथा भूल गया, इस विस्मृति का आधार, कालिदास के अनुसार, दुष्यन्त के स्वभाव में भी विद्यमान था। पंचम प्रक के आरम्भ में हस्पर्दिका ने राजा को उसकी भ्रमरवृत्ति के लिए मार्मिक उद्गारन दिया है। इस प्रकार शाप की आचरण व स्वभाव में संबद्ध कर कालिदास ने उसे अधिक विश्वमनीय और सत्यनिष्ठ बना दिया है। इस दृष्टि में शाप ने उत्पन्न विस्मृति कोई रहस्यमय तत्त्व नहीं रह जाती वह मानव के स्वभावगत दोष की ही एक अनिर्जित पौराणिक कल्पना बन जाती है।

अगरीरिशी वारी मर्हय कषत्र जिम दिन तीर्थयात्रा में लौट कर घाये उमी दिन अनिपणरण में प्रविष्ट होः पर एक् अगरीरहित छन्दोमयी बाणी^१ न उन्दे यह सूचना दी—

१ अननुया—अप कन सूक्तिगुणवाच्यपम्य वृत्तान्त ।

नियवदा—अभिप्रेत प्रविष्टम्य गरीर किन छन्दोमया वाण्या । अति ११५० ४ १० १२६

दुष्यन्तेनाहिन तेजो दधाना भूनाये भुव ।

प्रवेहि तनया ब्रह्मन् अग्निगर्भा शमीमिव ॥ अग्नि०शाकु० ४ ३

‘अग्नीर वाणी’ द्वारा नाटककार ने उक्त वाणी की दिव्यता का निर्देश किया है । महर्षि को जो वाणी सुनाई दी वह किन्नी अशरीरधारी के मुख में निष्कृत नहीं हुई थी वरन् किसी अदृश्य देवी शक्ति द्वारा उच्चारित थी । इसी दृष्टि में वह अशरीरिणी कही गयी है । किन्तु कवि ने हम यह नहीं बताया कि वह देवी शक्ति कौन थी तथा उसने किस उद्देश्य में महर्षि को संबोधित किया ? सम्भवतः अग्निशरण में महर्षि द्वारा आराधित अग्नि देव ने ही उन्हें यह सूचना दी होगी । इसमें यह संकेत भी मिलता है कि महर्षि कण्व की तप शक्ति इतनी बड़-बड़ी हुई थी कि भूत, भविष्य व वर्तमान की कोई भी बात उनमें छिपी नहीं रह सकती थी । प्रथम अंक में यह बताया गया है कि महर्षि न शकुन्तला के प्रतिकूल देव को पहचान ही जान लिया था तथा उसके शमन के लिए वे सामनोय की यात्रा पर गये थे । उनकी अनुपस्थिति में शकुन्तला के जीवन में जो परिवर्तन हुए उनकी जानकारी ऋषि को होनी ही चाहिए । किन्तु उन्हें यह जानकारी कौन दे ? स्वयं शकुन्तला और उनकी सखियों के प्रतिरिक्त आश्रम में किन्नी को भी उसके गान्धर्व-विवाह का पता नहीं है ? किन्तु इन तीनों में से कोई उन्हें सूचना दे, इसकी तो आशा ही नहीं की जा सकती ? ऐसी स्थिति में दो ही विकल्प रह जाते हैं । या तो ऋषि अपने दिव्य ज्ञान में विद्यत वृत्तान्त को जानें या किसी देवता आदि के द्वारा उन्हें सूचना दी जाए । जमा कि कहा जा चुका है, महाभारतकार ने इस प्रसंग में ‘दिव्यज्ञान’ का सहारा लिया है और कालिदाम ने ‘अशरीरिणी वाणी’ का । सम्भवतः अशरीरिणी वाणी की यह कल्पना कवि ने महाभारत के शकुन्तलोपाख्यान से ही ली है ।^१ तुलनात्मक दृष्टि में विचार करने पर प्रतीत होता है कि महाभारतकार की तुलना में कालिदाम ने इनके प्रयोग में अधिक निपुणता का परिचय दिया है । अग्निहोत्रमाला जैसे पवित्र स्थान में कण्व जैसे तप पूत ऋषि को अशरीरिणी वाणी का सुनाई देना तनिक भी अस्वाभाविक नहीं लगता । यह घटना महर्षि कण्व की आध्यात्मिक सिद्धियों का भी संकेत देती है ।

रमावस्तु व विवास की दृष्टि में अशरीरिणी वाणी द्वारा कण्व को दी गयी सूचना अनीव महत्वपूर्ण है । अनुर्थ अंक में शकुन्तला का पतंगूह के लिए प्रस्थान इसी सूचना का सीधा परिणाम है । अशरीरिणी वाणी ने शकुन्तला की गर्भावस्था की जिन शब्दों में सूचना दी है उनमें दुष्यन्त व शकुन्तला के विवाह का अनुमोदन भी

१ एतादुक्त्वा रामेन प्राप्तिप्लव शकुन्तला ।

अपानरिजाद दुष्यन्त वागुवाचा-प्रेतिले ॥

रम्यान्तर कमलिनीहरितं मरोभि-

उल्लायाद्भूमिनियमिनाकंमयूषताप ।

भूयात्कुशेनरजोमृदुरेणुगम्या

शान्तानुत्पलपवनश्च शिदश्च पन्या ॥ त्रि० शाकु० ४ १०

इस प्रकार वणव के तपोवन में मानव और प्रकृति एक ही विराट् जीवन-धारा के अविभाज्य अंग बन गये हैं। उनके पृथक् अस्तित्व की कल्पना ही नहीं की जा सकती। प्रकृति और मानव के आत्मिकता का विश्वमाहित्य में प्रायद ही किसी अन्य कवि ने इतना मार्मिक साक्षात्कार किया हो।

कालिदास ने शकुन्तला को प्रकृति-कन्या के रूप में चित्रित किया है। उनका व्यक्तित्व व जीवन तपोवन की विराट् प्रकृति का ही अंग है। वृक्षों और लताओं के प्रति उनके हृदय में मोहर-स्नेह है।¹ केसरवृक्ष चंचल पन्नवागुलियों ने उसे अपनी ओर आने का मन्त्रित करना है।² वनज्योत्स्ना उसकी स्निग्ध भगिनी है। आश्रम में चलते समय वह उसे गले लगा कर उसने बिदा लेती है।³ उसका पुनरुत्पन्न मृग उसका वनप्राचल पर्यटन कर अपना भूक स्नेह प्रकट करता है।⁴ गर्भमन्थरा उदज्ज्वल-मन्त्राचारिणी मृगी के मुख-प्रमथ के लिए शकुन्तला की चिन्ता कितनी मर्मस्पर्शी है।⁵ वह वृक्षा को जल पिनाये बिना स्वयं नहीं पीती, मडन-रमिक हाने पर भी स्नेहवान् उनके पलक नहीं लाटती, उनके प्रथम पुण्योद्भवकाल में वह हृष ने नाच उठती है।⁶ शकुन्तला के इस स्नेह का प्रकृति ने भी पूरा प्रतिदान किया है। उनकी विदाई की बेला में मृगिया अधचित्रित दम्भ-बबल उगल देती हैं, मयूर अपना नृत्य भूल जाते हैं और लगाए पाटुपत्र गिराकर मानो अश्रुमोचन करती हैं।⁷ आश्रम के प्राकृतिक जीवन के साथ यह हृदय-संवाद केवल शकुन्तला की ही विशेषता नहीं है, अपितु वटा का प्रत्येक प्राणी मानव व प्रकृति की इस विराट् अद्वैत जीवनलीला में समान रूप से सम्मिलित है। वणव की दृष्टि में शकुन्तला व नवमानिका दोनों में कोई अन्तर नहीं है। उन्होंने पहले दोनों के ही योग्यवरण के लिए नवल्प किया था। प्रथम में आत्मसदृश दुष्यन्त का स्वयं वरण कर लिया तो दूसरी (नवमानिका) ने भी

1 वही, 2, पृ० 27

2 वही, 1 पृ० 30

3 वही, 4 पृ० 137-138

4 वही, 4 13

5 वही, 4 पृ० 139

6 वही, 4 5

7 वही, 4 11

आम्रवृक्ष का सथय ग्रहण किया है। अब कण्व दोनों के ही विषय में समान रूप से वीतचिन्त है।¹

कालिदास ने वनदेवताओं द्वारा शकुन्तला को वध्व, आभूषण आदि का उपहार दिलाकर उसके प्रकृतिवन्तात्व को पूर्ण परिणति पर पहुँचा दिया है। इस कल्पना में कालिदास के प्रकृति-दर्शन की बड़ी मार्मिक अभिव्यक्ति हुई है। श्री उमाशंकर जोशी के शब्दों में—“पगु, पक्षी आदि ममन्त्र प्राणी-मृष्टि, यहाँ तक कि वनस्पति भी, मनुष्य के जीवन में कैसे गुँथ गयी हैं, प्रकृति के विरुद्ध जाने वाला मानव नहीं, किन्तु प्रकृति के साथ एकराग होकर जीने वाला मानव परस्पर स्नेह से छाँकता कैसा घन्य जीवन जीता है, इसका कवि ने इस चौथे अंक में प्रत्यक्ष दर्शन कराया है।”²

पतिगृह के लिए प्रसृत शकुन्तला पर पिता कण्व मातृ-सदृश गौतमी स्नेहमयी भविष्या प्रियवदा और अनुसूया एवं जड व भूत ममन्त्रे जान वाले वृक्ष-वनस्पति, पगु-पक्षी आदि आश्रम के सभी चराचर निवासी अपने हृदय का स्नेह उडेल देते हैं। वनदेवताओं के उपहार इसी विराट् स्नेहवर्ण और करुण-प्रवाह के धन हैं। शकुन्तला को यहाँ जिनका स्नेह मिला है उनका ही कारण आघात उसे आगे नगने धाना है। दुर्वास का शाप इस स्नेहमय प्रेममयी नारी के मनाग्यो पर बरसाघात करने के लिए उचित अवसर ही प्रतीक्षा कर रहा है। जिस अनुपात में उस पर स्नेह और आशीर्वादों की वृष्टि की जा रही है उसी अनुपात में आगे स्थिति विषय व स्वप्न-भग की कारण याचना उसे भोगनी है। पंचम अंक में शकुन्तला के प्रत्याग्यान को अधिकधिक कान्तिष्क बनाने के लिए चतुर्थ अंक में उसे चतुरन्व स्नेह और आशीर्वाचनों का नाजम बनाया गया है।

प्रियवदा ने ठीक ही कहा है कि वनदेवताओं की अनुपपत्ति शकुन्तला को पतिगृह में प्राप्त होने वाली राजनदमी की सूचक है।³ यद्यपि सप्रति शकुन्तला के भाग्याकाश पर शाप की नयावह काली घटा मढ़ा रही है, पर उसके म्लिग्य परिजनों की पुनर्कामनाएँ व आशीर्षे व्यर्थ होने वाली नहीं हैं। उनकी शक्ति में शकुन्तला के मुच-सौभाग्य का प्रतिबन्धक दुर्दैव एक दिन अवश्य निराकृत हो सकेगा। देवता स्वयं जिस पर अनुग्रहीत हैं, उनका कल्याण कब तक बाधित रह सकता है? वनदेवताओं

1 वही, 412

2 श्री ओर सौरभ, पृ० 115

3 प्रियवदा (शकुन्तला विलोकन)—

हना, अनयाभ्युपगत्या सूचिता ते भर्तृभूहेऽनुपपत्तिर्या राजन्यभोरिति।

की अनुपपत्ति हमें विश्वास दिलाती है कि दुर्वासा के शाप के कारण शकुन्तला का चाहे कितना भी कष्ट भोगना पड़े, प्रन्तोगत्वा उसे अपने पति के घर में मुख व सम्पत्ति की प्राप्ति अवश्य होगी ।

स्त्री-सत्स्थान ज्योति पंचम अंक में शकुन्तला के प्रत्यागमन के बाद एक आश्चर्यजनक घटना हुई । राजपुर्गेहित सोमराज शकुन्तला को आश्रय देने के लिए अपने घर से जा रहा था और वह अपने भाग्य को कामनी हुई बाहु उठाकर करण मन्दन कर रही थी । तभी माग में अप्सरस्त्रीर्य के पास स्त्री के आकार की एक ज्योति उसे उठाकर ले गई ।¹ यह घटना नाटक की दृश्य-कथा में नहीं आई, अपितु पुर्गेहित द्वारा दुष्यन्त को इसकी सूचना मात्र दी गयी है । इस अद्भुत घटना को सुनकर राजा इतना ही कहता है—“हम इस विषय का पहले ही निराकरण कर चुके हैं, अब (इस विषय में) क्या तर्क करने में क्या मिलेगा ?” इस प्रकार वह बाहर से तो उदासीनता दिखाना है, पर उसका हृदय भीतर ही भीतर कुतबुलाता हुआ माना उसे शकुन्तला के साथ सम्बन्ध का विश्वास दिलाता है ।² शकुन्तला को सहसा उठाकर ले जाने वाली यह ज्योति कौन थी वह उसे किस प्रयोजन में और कहा ले गए इस बारे में नाटककार ने प्रस्तुत प्रसंग में हमें कुछ नहीं बताया । छठे अंक में सानुमनी³ व दुष्यन्त⁴ के कथनों में प्रेक्षकों को यह आभास मिलता है कि शकुन्तला को ल जान वाली स्त्रीसम्बान ज्योति मभवत उसकी मा भनका या उसकी मन्त्रागिणी काऽ अन्य अप्सरा रही होगी । किन्तु इस रहस्य का पूर्ण उद्घाटन नाटककार ने अंतिम अंक में दुष्यन्त व शकुन्तला के पुनर्मिलन के पश्चात् महर्षि मारीच के मुख से कराया है ।⁵ अतः इस विषय में प्रेक्षक के मन में नाटक के अन्त तक श्रौत्सुक्य व गौरव का भाव बना रहता है ।

1 पुर्गेहित —सामस्थान आप्सरस्यापमागद

उत्पिप्यता ज्योतिरक जगाम ॥ बर्गे ७ १०

2 बर्गे ७ ११

3 सानुमनी—सायनसम्य राजर्षेऽदन्त प्रजर्षाकरिष्यामि ।

मनसायकधेन जरीरभूता म शकुन्तला । तथा च

दक्षिणमिमतमादिष्टपूर्वाग्निं बर्गे 6 पृ० 189

4 राजा—क परिक्वताम्य परमपटु मृत्युहृत् ? केनवा किम मन्त्रास्त दन्तनिर्देहि धुनवानग्निं । तन्मन्त्रागिणीधि मयो ने हवति म हृदयमाश्रय ।

बर्गे 6 पृ० 202

5 मारीच —मन्त्राप्सरायावत्प्रकाशं दन्तवनस्या शकुन्तलायाश्च मनसा

दन्तादनीमुपदत्ता

बर्गे, 7 पृ० 260

उक्त अद्भुत प्रसंग में 'स्त्रीसंस्थान ज्योति' द्वारा नाटककार ने अप्सरा के ज्योतिर्मय व्यक्तित्व की ओर सबेले किया है। मेनका का शरीर इतना अधिक ज्योति-मवलित था कि पुरोहित को उसका सामान्य स्त्री-आकार ही दिखाई दिया, विशिष्ट मुद्राकृति नहीं। इसमें स्पष्ट है कि नाटककार के मेनका के वास्तविक परिचय को छिपाने के लिए ही उसे 'स्त्रीसंस्थान ज्योति' के रूप में उपस्थित किया है। इस युक्ति में कौतूहल व आश्चर्य की भावना को पराकाष्ठा पर पहुँचाया गया है। यदि मेनका पहचान ली गयी होती तो इस भावना को ऐसा उत्थान नहीं मिलता।

महाभारत में मेनका का शकुन्तला की जननी के रूप में उल्लेख मिलता है, पर वहाँ दुष्यन्त व शकुन्तला की प्रेमकथा में उसे कोई भूमिका नहीं दी गयी है। कालिदास ने पुरी को जनपते ही त्याग देने वाली इस निष्ठुर अप्सरा में अपनी मानववादी दृष्टि के अनुसार मातृ-हृदय की प्रतिष्ठापना का सुन्दर प्रयास किया है। यद्यपि मेनका नाटक की दृश्य कथा में अबतौल नहीं होती, पर उसे जो अप्रत्यक्ष भूमिका दी गयी है, वह वस्तु-विकास का दृष्टि में पर्याप्त महत्त्व रखती है। मन्त्री द्वार में निरस्तृत व लाछिन शकुन्तला को वह अपनी स्नेहमय संरक्षण में लेकर हेमकूट पर स्थित महर्षि मारीच के आश्रम में पहुँचा देती है जहाँ कठोर विरह-साधना के रूप में उसके जीवन का एक नया अध्याय आरम्भ होता है। इस प्रसंग के साथ नाटक की लौकिक प्रणयकथा अतिमानवीय शक्तियों के साथ सम्बद्ध हो जाती है। शकुन्तला मारीच के जिस आश्रम में पहुँचाई गई है वह दिव्य-भूमि है। नाटककार ने इसी दिव्य-भूमि में बिछुरे हुये प्रेमियों का सप्तम अक्ष में पुनर्मिलन कराया है। इस पुनर्मिलन की पृष्ठभूमि के रूप में दुष्यन्त अगुरो में युद्ध करने के लिए स्वर्ग बुलाये जाते हैं और वहाँ में लौटने समय दक्षनाग्रा की याजना के अनुसार याग में इसी स्थान पर दोनों प्रेमियों का पुनर्मिलन होता है। नाटकीय कथा की दिव्य लोक में यह परिणति वास्तवात्मक पार्थिव प्रेम के पवित्र आत्मिक प्रेम के रूप में उन्नयन और विकास की सूचक है। प्रेम की इस आध्यात्मिक परिणति का आरम्भ, जहाँ तक शकुन्तला का सम्बन्ध है, उसके मारीच आश्रम की दिव्य-भूमि में पहुँचने के साथ होता है। अन-स्त्री-संस्थान ज्योति के द्वारा शकुन्तला का पार्थिव लोक से दिव्य लोक में ले जाय जाने की घटना नाटक की पार्थिव प्रेमकथा के भुगोलिक परिवर्तन व उत्थान की शीतल है।

यह घटना एक अन्य दृष्टि में भी महत्त्वपूर्ण है। पंचम अक्ष में नाटकीय मध्य के चरम स्थिति पर पहुँचने तथा शकुन्तला का निर्ममतापूर्वक प्रत्यास्थान क्रिये जाने से उत्पन्न नाटक के तनावपूर्ण वातावरण तथा प्रेक्षक की विधुब्ध मन स्थिति को इस घटना द्वारा आश्चर्यपूर्ण विधान्मित्र प्रदान की गई है। यह घटना नाटक के प्रेक्षक

को एक सुखद विस्मय से भरकर शकुन्तला के भाग्य व भवितव्य के प्रति आश्वस्त बना देती है। श्री उमाशंकर जोशी ने मन में “जहाँ मनुष्यों की न्यायतुला पूरी तरह कार्यक्षम नहीं हुई वहाँ अतिमानव शक्ति न्यायतुला को अपने हाथ में ले लेती है और शायें एक की यातना के अंत में हमें थोड़ी राहत मिलती है।”¹

श्री वाल्टर रूवेन का विचार है कि “यहाँ कालिदास ने राजा के पुत्र की वास्तविकता को मिट्टा करने वाले अशरीरिणी वाणी के प्राचीन चमत्कार² के स्थान पर शकुन्तला के अकस्मात् उठाकर ले जाये जाने के नये चमत्कार का प्रयोग किया है। इस प्रकार की अद्भुत घटना कुछ प्रमत्त-सी लगती है, हम यह ज्यादा पसन्द करते कि नाटकीय व्यापार अद्भुत तत्त्व के हस्तक्षेप के बिना ही विकसित होता। किन्तु भारतीय लोग परियों और अप्सराओं के दिव्य जगत् में विश्वास करते थे, और शकुन्तला की मा इसी जगत् से सम्बन्ध रखती थी। वह और उस जैसी अग्न्य (अप्सरारों) शकुन्तला के भाग्यवृत्त दुःख को कम करने की इच्छुक थी। वह अपने हस्तक्षेप द्वारा उसके प्रतीक्षाकाल को, अगूठी के दर्शन से दुष्यन्त की स्मृति के लौटने तक, सुबह बनाना चाहती थी।”³

तिरस्करिणी विद्या द्वारा अदृश्यता पृष्ठ भक्त में मेनका की सखी अप्सरा मानुमती तिरस्करिणी विद्या द्वारा अदृश्य होकर राजा दुष्यन्त के प्रमदवन में आती है। उसके आगमन का उद्देश्य दुष्यन्त के वृत्तान्त का ज्ञान प्राप्त करना है। उसे मेनका ने इस काम के लिए आदेश दिया है। मेनका की पुत्री होने के कारण शकुन्तला उसकी भी परम स्नेहपात्र है। यद्यपि वह अपनी प्रणिधान शक्ति से सब कुछ जान सकती है तथापि मेनका की इच्छानुसार राजा की दशा का प्रत्यक्ष अवलोकन करने के लिए वह स्वयं उपस्थित होती है।⁴

सानुमती पहले परभृत्तिका व मधुकरिका नामक उद्यानपालिकाओं के समीप पशुशय रूप में उपस्थित होकर कबुकी के साथ उनका वार्तालाप सुनती है।⁵ इस वार्तालाप से उसे विदित होता है कि राजा दुष्यन्त को अपनी अगूठी देखने में

1 श्री और गौरव, पृ 92

2 श्री रूवेन का अमिप्राज्ञ महाभारत के शकुन्तलापाक्याय में वर्णित निम्नवाणी व अद्भुत प्रमत्त से है।

3 कानिदान—दि इन्डियन मीनिंग ऑफ़ हिन्डू ब्रह्म, पृ 55-56

4 अग्नि में विषय प्रणिधानन सब ज्ञातुम्। किन्तु मध्या आदरो भया मानयितव्य।

अमि० शाकु० 6, पृ 189

5 अतः, अनोरवाद्यानपालिकायांतिरस्करिणीप्रनिच्छन्ता पाण्डवनिनी भूवोरलपये।

शु० 6 पृ 189

शकुन्तला-मन्वन्वी समस्त वृत्तान्त स्मरण हो आया, तभी ये वह पश्चात्ताप की आग में जल रहा है ।¹ इसी दुःख के कारण उमने वसन्तोत्सव पर भी प्रतिवन्ध लगा दिया । कुछ ही देर बाद राजा दुष्यन्त अपने मित्र विदूषक के साथ मनोविनोद के लिए प्रमदवन में आता है । सानुमती अल्प्य रूप में राजा का अनुगमन करती हुई विदूषक के साथ उसका अन्तरंग वार्तालाप सुनती है और उसकी उत्कट विरह-दशा को निकट में देखती है । शकुन्तला के विरह में राजा को पश्चात्ताप के भ्रमों वहाँ पर उन्माद की सीमा तक व्याकुल होने देखकर उसे यह सन्तोष होता है कि शकुन्तला राजा द्वारा अपमानित होकर भी उसके प्रेम में जो दुःख भोग रही है वह व्यर्थ नहीं है ।² वह निश्चय करती है कि लौटकर शकुन्तला को दुष्यन्त के बहुमुख अनुराग की सूचना देगी ।³ जब राजा नार्यवाह धर्मिन-सद्वी प्रसंग से अपनी अनपत्यता का स्मरण कर दुःखावेग से मूर्च्छित हो जाता है तब एक बार सानुमती के मन में इच्छा होती है कि वह दुष्यन्त को शकुन्तला व उसके पुत्र का समाचार दे दे पर तभी उसे स्मरण होता है कि द्रुपद की माता अश्विनि ने शकुन्तला को मानवना देते हुए कहा था कि भ्रजभाग के लिए उन्मुक्त देवगण शीघ्र ही कुछ ऐसा करेंगे जिससे दुष्यन्त अपनी धर्मपत्नी का भ्रमनन्दन करेगा ।⁴ इसलिए वह शकुन्तला को दुष्यन्त का वृत्तान्त बनाकर आश्वमन करने के लिए लौट जाती है ।

हम बता चुके हैं कि कालिदास ने तिरस्करिणी विद्या द्वारा अदृश्यता की कल्पना का विरुमोक्षणीय में भी प्रयोग किया है । अप्सराएँ दिव्य प्राणी हैं जिनमें परम्परा में अनेक प्रकार की अतिप्राकृतिक शक्तियाँ मानी गई हैं, जैसे आकाश में उड़ना, एक लोक से दूसरे लोक में जाना, प्रणिधान द्वारा दूरस्थ विषयो का ज्ञान प्राप्त करना तथा तिरस्करिणी विद्या द्वारा अदृश्य होना आदि । तिरस्करिणी विद्या अनर्घात होने की विद्या का नाम है । यष्टा कवि ने सानुमती के अप्सरा होने के कारण उसमें आकाश में उड़ने, प्रणिधान द्वारा दूरवर्ती विषयो का ज्ञान करने तथा तिरस्करिणी विद्या द्वारा अदृश्य होने की शक्तियाँ मानी हैं ।⁵

1 कचुरी (प्रकाशम्) गदैव सभु स्वागुमीयकदशनादनुस्मन देन सयभूटपूर्वा मे तत्रभवद्गो रहमि शकुन्तला मोहात्प्रत्यादिष्टि ।

तत्रप्रभुदेव पश्चात्तापमुपाना देव ।

वही, 6 पृ० 194

2 सानुमती—स्थाने खतू प्रयादेशविमानिताप्यस्य वृत्त शकुन्तला कनाम्भनीति ।

वही, 6 पृ० 197

3 सानुमती—तन्नामस्ति द्रव्याभि तावत्तन्त्या प्रतिकृतिम् ।

ततोऽस्या भनुवट्टमुधमरुताम् निवदयिष्यामि । वही, 6 पृ० 200

4 सानुमती—जयदा भूत भया शकुन्तला समाश्रयामयन्त्या गृहेऽव्रजया युष्माद यनमाशोषुका देवा एव तथानुष्टास्यन्ति यथाविरेण धमपन्तो भर्ताभिनन्दिष्यन्तीति ।

वही, 6 पृ० 222

5 देखिए वही, पृ० 188-189

यहा नाटककार ने दुष्यन्त के प्रमदवन मे सानुमती के आने व राजा की विरह दशा का अदृश्य रूप मे अवलोकन करने की जो कल्पना की है वह नाटकीय दृष्टि से साभिप्राय है । नाटककार को सप्तम अंक मे दुष्यन्त व शकुन्तला का पुनर्मिलन कराना है, इसके लिए यह आवश्यक है कि दुष्यन्त के प्रति शकुन्तला के हृदय की उच्छिन्न आस्था को पुन जमाया जाये । यह आस्था तभी पुन मस्थापित हो सकती है जब शकुन्तला को अपने प्रति दुष्यन्त के प्रेम की पूर्ण प्रतीति हो । अप्सरा सानुमती की भूमिका नाटक मे इसी आवश्यकता की पूर्ति करती है । हम अनुमान कर सकते हैं कि उमने शकुन्तला को दुष्यन्त का मारा वृत्तान्त सुनाया होगा । और उमने पति द्वारा तिरस्चुता शकुन्तला को पर्याप्त सान्त्वना मिली होगी । 'दुष्यन्त मेरे प्रत्याग्रह के लिए पश्चात्ताप के आसू बहा रहा है' यह जानकर शकुन्तला को अपनी घोर निराशा की घड़ी में भी आशा की किरण दिखाई दी होगी । इसी आशा के सबल मे उमने मागीच के आश्रम मे पुन का पालन करते हुए अपनी विपत्ति के दिन बिताये होंगे । इस प्रकार सानुमती शकुन्तला की उस मनोभूमि को तैयार करती है¹ जिसके आधार पर सप्तम अंक मे उनका दुष्यन्त के साथ मिलन सम्भव होता है ।

सानुमती की अदृश्यता इस दृष्टि मे महत्वपूर्ण है कि वह इसके द्वारा राजा के अत्यन्त निकट उपस्थित होकर उमके पश्चात्तापशील विरहविधुर हृदय का माधान दर्शन कर सकी जो अन्यथा सम्भव नहीं था ।

पाँचवें राजा का स्वर्गगमन छठे अंक के अन्तिम भाग मे इन्द्र का मार्गध मानसि दुष्यन्त को लेन के लिए स्वर्ग मे आता है । कालनेमि मे उत्पन्न दुजय नामक दानवगण के साथ युद्ध मे देवमेना का नरुत्व करने के निम्न दुष्यन्त का इन्द्र न स्वर्ग बुलाया है । मानसि इसी उद्देश्य से दुष्यन्त के पास आता है, पर उसे विरह-मत्त अवस्था मे देखकर युद्धाचिन्त भन स्थिति मे लान के लिए वह एक कौतुक खडा कर देता है । वह अदृष्ट रूप मे विदूषक मादव्य का पन्ड कर मेघप्रतिच्छन्द नामक प्रामाद की अग्रभूमि मे ले जाता है तथा उसकी गदन मरोटने लगता है । मादव्य अपनी रक्षा के लिए चीग पडता है तथा इस सारी घटना मे मानसि स्वयं तो तिरस्चरिणी बिछा म अदृश्य रहता ही है² वह अपने प्रभाव मे मादव्य को भी अदृश्य बना देता है ।³ राजा को उत्तेजित करने के लिए वह विदूषक को चुनौती देता है ।⁴ दुष्यन्त जो

1 शकुन्तला—विराटवालेडि प्रकृतिस्था सवस्मनस्योपाधि धृत्वा न म आगामीनामना भोगधेयु । अथवा यथा मानुमत्याध्यात तया सभाष्यत एतन् ।

अमि० माकु० 7, पृ० 250
2 प्रतिहारी—अदृष्ट्येण क्वापि मत्वनानिधम्य मेघप्रतिच्छन्दस्य प्रामादस्यभिभूमिमाटयित ।
बही, 6, पृ० 223

3 (नेपथ्य) अविष्ट । अहमत्रमन्त पश्यामि । त्व मा न पश्यमि ? बही, 6 पृ० 226

4 बही, 6 27

पहले शकुन्तला के विरह में सुष-बुध खोये हुए था, इस चुनौती से विधुब्ध होकर उस अदृश्य सत्त्व के बंध के लिए अपने धनुष पर बाण चढ़ा लेता है । तभी मानलि विद्रूपक को ढोड़कर राजा के सामा प्रकट हो जाता है और उसे इन्द्र का सदेश सुनाता है ।^१ दुष्यन्त इन्द्र के आदेश को शिरोधार्य कर उसके द्वारा भेजे गये रथ में स्वर्ग के लिए प्रस्थान करता है ।

उक्त प्रसंग में निम्नलिखित अतिप्राकृत तत्वों का समावेश है —

- (१) असुरों के साथ युद्धाथ पाण्डिब राजा का स्वर्गगमन ।
- (२) इन्द्रमारुति मातलि द्वारा अदृश्य रूप में विद्रूपक माढव्य का पीठन ।
- (३) मातलि के प्रभाव से माढव्य की अदृश्यता ।

असुरों में युद्ध करन के लिए मानव राजा के स्वर्ग जाने की कल्पना स्पष्टतः एक पौराणिक कल्पना है । पौराणिक साहित्य में असुरों व देवों के युद्धों की अनेक कथाएँ प्राची हैं । वैदिक साहित्य में भी असुरों के साथ इन्द्र के युद्धों का वर्णन मिलता है, पर वहाँ इन्द्र व असुर विभिन्न प्राकृतिक शक्तियों के प्रतिनिधि हैं । रामायण, महाभारत व पुराणों के काल तक आते-आते वैदिक पुराणकथाओं का इस सीमा तक मानवीकरण हुआ कि उनका मूल प्राकृतिक आधार व अर्थ प्रायः आच्छन्न हो गया । कालिदास ने अपने काव्यों में जिन पुराणकथात्मक कल्पनाओं का उपयोग किया है, उनका स्रोत परवर्ती पौराणिक साहित्य ही है, वैदिक साहित्य नहीं ।

पौराणिक कथाओं में देवों व असुरों की शत्रुता प्रसिद्ध रही है । भौतिक बल की दृष्टि से असुर प्रायः देवों से अधिक शक्तिशाली माने गये हैं । यही कारण है कि देवता लोग उनसे सदैव भयभीत रहते हैं । असुरों के बंध के लिए उन्हें अनेक अवसरों पर विष्णु या ब्रह्मा की शरण में जाना पड़ता है । विष्णु देवों की प्रार्थना पर विभिन्न धवतार ग्रहण कर असुरों का सहार करते हैं । कभी-कभी देवराज इन्द्र पृथ्वी के शक्तिशाली राजाओं को असुरों के विरुद्ध युद्ध में देवसेना का नेतृत्व करने के लिए निमन्त्रित करते हैं । इनकी सहायता में इन्द्र असुरों पर विजय पाने में समर्थ होता है । कालिदास ने विक्रमोवशीय व शाकुन्तल दोनों में ही अपने नायकों को महेंद्र

१ मानलि — गजन्

वृत्ता शरव्य हरिणा तत्तामुच
अगमन तेषु विदृष्यतामिदम् । वही, ॥ २९

मथ्युस्त किं शक्नोरज्यस्तस्य त्व रणशिरसि मृतो निहन्ता ।

उन्मेलन् प्रभवति यन् सप्तसप्तितन्त्रं श निमिरमपाकरोति चन्द्र ॥ वही, ६ ३०

म भवानात्मानम् एव ददातीं तर्षेन्द्रयमारुह्य विजयाय प्रतिष्ठाम् । वही ६ ५० २२८

का मिन व रणमहायक बताया है । हम देख चुके हैं कि विक्रमोर्वशीय में नायक नायिका का स्थायी मिलन इन्द्र के अनुग्रह में होता है और यह अनुग्रह वस्तुतः पुरुरव के द्वारा असुरों के विरुद्ध युद्धों में पहुँचे दिखाये गये और भविष्य में दिवाये जाने वाले पराजित का ही सीधा परिणाम है ।

शकुन्तल में भी कानिदाम न दुष्यन्त का इन्द्र का सखा^१ और असुरों व विरुद्ध युद्धों में उरुका सहायक^२ बताया है । दूसरे अंक में श्रुतिकुमार न बताया है कि असुरों से बर रखते वाली मुरयुवति या तो इन्द्र के वचन से असुर-विजय का आशा रखती हैं या दुष्यन्त के प्रत्यक्षा युक्त धनुष से ।^३ दुष्यन्त की इसी वीरता व कारण उसकी उपस्थिति मात्र से कथावस्तु के यज्ञ-कार्यों में विघ्न डालने वाले राक्षस वहाँ में भाग छूटते हैं । इस प्रकार नाटककार ने दूसरे अंक में ही असुरों से युद्ध करने के लिए दुष्यन्त के स्वर्गगमन की योग्य पृष्ठभूमि का निर्माण कर दिया है । इसलिए जब छठे अंक में मातलि इन्द्र की ओर में उसे मुद्धार्थ स्वर्ग चलने का निमन्त्रण देता है तो कथावस्तु का अनिर्माणनीय दिशा में यह विकास हमें अस्वाभाविक नहीं लगता । आज के प्रेक्षक या पाठक को दुष्यन्त के स्वर्ग जाने की बात बड़ी असंगत लग सकती है, पर यदि हम कानिदास के युग की पौराणिक आस्थाओं को दृष्टि में रखें तो यह कल्पना हमें इतनी अनर्गल नहीं लगेगी । ऐसी कल्पनाएँ पौराणिक धर्म व पुराणग्रन्थों की अभिन्न अंग थी, अतः कानिदास के समकालीन प्रेक्षकों को उनमें कुछ भी अनौचित्य नहीं दिखाई दिया होगा । यह भी द्रष्टव्य है कि कानिदास न समुचित पृष्ठभूमि के साथ इस घटना की योजना की है । मानुमती के कथन में प्रेक्षकों को ज्ञात हो चुका है कि शकुन्तला किसी दिव्य स्थान में अपनी माता मेनका के संरक्षण में रह रही है । यज्ञभाग के लिए उत्सुक देवगण शीघ्र ही कुछ ऐसा करने वाले हैं जिसमें त्रिगुणें हुए दम्पती का शीघ्र पुनर्मिलन होगा ।^४ इस पृष्ठभूमि में दुष्यन्त का स्वर्गगमन कथावस्तु का एक आवश्यक व प्रत्याज्ञित विकास प्रतीत होगा है । प्रेक्षकों को इस घटना में आशामिलता है कि देवता लोग विद्युत् दम्पती के मिलन के लिए जो उपाय करने वाले हैं, यह उसी का आरम्भ है । शकुन्तला पहले से ही किसी दिव्य लोक या स्थान में है तो दुष्यन्त का स्वर्गगमन दोनों के पुनर्मिलन की दिशा में ही कथावस्तु का स्वाभाविक विकास है ।

दुष्यन्त के स्वर्गगमन की कल्पना एक अन्य दृष्टि से भी महत्वपूर्ण है । इसका

१ द्वितीय — गौतम । अथ स बलमित्यथा दुष्यन्त । वही, २ पृ० ७८

२ वही, ६ २९, ३०

३ वही, २ १५

४ वही, ६ पृ० २२२

द्वारा कालिदास ने देवों व मनुष्यों के पारस्परिक सम्बन्ध के विषय में भारतीय धारणा को बड़ी सुन्दर रीति में प्रकट किया है। यह ठीक है कि मनुष्य को अपने अभीष्टों की प्राप्ति के लिए देवों की सहायता व अनुग्रह की आवश्यकता है, पर देवता लोग भी कुछ बातों में मनुष्यों पर निर्भर हैं। उन्हें भी अमुरों के विरुद्ध युद्धों में मानवीय पराक्रम की अपेक्षा रहती है। भोगरायण और मुचान्वयी होने से वे मुद्ध-कुञ्ज नहीं हैं, अतः स्वयं अपने शत्रुओं पर विजय प्राप्त नहीं कर सकते।¹ इस प्रकार देवों व मनुष्यों के सम्बन्ध परस्पर-निर्भरता के हैं, शासक व शासित के या स्वामी व अनुगामी के नहीं।² यदि कुछ बातों में देवता मनुष्य से श्रेष्ठतर हैं तो दूसरी कुछ बातों में मनुष्य उनसे भी श्रेष्ठतर स्थिति में है। अतः दोनों समकक्ष और समान हैं—एक श्रेष्ठ और दूसरा हीन नहीं। इन विचारधारा को कालिदास ने विक्रान्तवीर्य व शाकुन्तल दोनों में प्रतिपादित किया है। दुष्यन्त व शाकुन्तल के पुनर्मिलन में देवता लोग योग देने हैं, पर यह योगदान दुष्यन्त के द्वारा उन पर किये गये उपकार का प्रत्युपकार मात्र है। देवताओं ने दोनों का मिलन कराया, पर उसका मूल्य भी तो उन्होंने प्राप्त किया। दुष्यन्त ने पहने त्रिदशकटक दुर्जय नामक अनुमण्डप को नष्ट किया तथा वह देव-अनुग्रह का योग्य पात्र बना। अतः कालिदास की दृष्टि में देव-माहात्म्य मनुष्य के योग्यता का विरोधी नहीं, अपितु प्रसारणर में उनका सम्मान ही है। देव और मनुष्य का मन्त्र विरोध और मन्त्र पर नहीं, प्रत्युत माहात्म्य और महयोग पर आधारित है। देवता मनुष्यों में अपना यन्त्राग पाने के लिए समुक्त रहते हैं।³ मनुष्य उन्हें यन्त्राग माहृतियाँ देकर प्रसन्न करते हैं। प्रसन्न होने पर वे उन पर अपना अनुग्रह प्रदर्शित करते हैं। दुष्यन्त के प्रति मारीच के निम्न शब्दों में कालिदास ने अपनी इसी मान्यता को बारीकी से है—“इन्द्र तुम्हारी प्रजाओं पर प्रभुत्व कृष्टि करे और तुम भी यज्ञों का विस्तार कर इन्द्र का प्रसन्न करो। इस प्रकार तुम दोनों मैकड़ों युग-परिवर्तनों तक उभय लालों का उपकार करने वाले प्रगमनीय पारस्परिक कृत्य करते रहो।”⁴

1. ३० की ६३०, ७३

2. अनिप्राकृत ७४ में दुष्यन्त ने देवों के लिए ईश्वर व स्वयं के लिए निरोध शब्द का प्रयोग किया है पर इन कथन मनुष्य के निष्ठाचार की ही अधिक अभिव्यक्ति हुई है। इसके पूर्वकी प्रजापति मानसि ने दुष्यन्त की पुण्यरूपी (नृपति) में मनता का उक्त रिदा है तथा ६२९ में स्वयं का 'मुह्य' को खोले में रखा है।

3. सानुमनी—युगं यथा शकुन्तलामावापन्त्या यद्वन्दनया मुखं यदभागेऽनुका देवो एव तयानुष्ठात्यन्ति यथाचिरेण समपन्ती भवाऽभितद्विपत्तिः ।
अनिप्राकृत ६ पृ० २२२

4. मारीच—अपि च
तव भवन् विद्विषा शान्तवृष्टि प्रज्ञानु त्वपि विनयतो वयिण प्रीयन् ।
मृगशठपरिवर्तनविषम्योन्मत्तं न नयन्मथयन्मनुग्रहमाशनीम् ॥ वही, ७३४
(भी एम०आर० काल द्वारा संपादित सम्पत्ति)

इससे स्पष्ट है कि कालिदास ने अपने युग में प्रचलित पौगणिक धर्म व उसकी अतिप्राकृतिक आस्थाओं को जिम रूप में ग्रहण किया है वह मनुष्य की महिमा का बढ़ाता ही है, घटाना नहीं। यह ठीक है कि कालिदास अपने नाटक की प्रणय-कथा को अतिमानव लोक में ले गये हैं पर इसमें उसकी मूल मानवीय गरिमा को कोई क्षति नहीं पहुँची है, अपितु उसकी श्रीवृद्धि ही हुई है। शकुन्तला और दुष्यन्त का दिव्य जोड़ों में गमन और बड़ा देवी योजना के अनुसार उनका मिलन वस्तुतः मानव के ही चारित्रिक उत्कर्ष, आत्मपरिष्कार और ऊर्ध्वगमन का प्रतीक है।

उक्त प्रसंग में दूसरा अनिप्राकृतिक तत्व है मातलि की अदृश्यता। मातलि देवराज इन्द्र का सारथि होने में एक दिव्य प्राणी है, अतः उसमें भी अप्सरा आदि के समान तिरस्करिणी विद्या द्वारा अदृश्य होने की शक्ति है। मातलि जब तक दुष्यन्त के सामने प्रकट नहीं होता तब तक राजा उसे एक 'अदृष्ट सत्त्व' समझता है। मभवत् 'अदृष्ट सत्त्व' में उसका आशय राक्षस, भूत, प्रेत आदि से है। इससे विदित होना है कि कालिदास के युग में लोग ऐसे मत्स्य के अस्तित्व में विश्वास करते थे।

दुष्यन्त का स्वर्ग से अवतरण सप्तम अंक का आरम्भ दुष्यन्त के स्वर्ग से अवतरण के दृश्य में होता है। वह इन्द्र के रथ पर आरुढ़ होकर मातलि में वार्तालाप करता हुआ आकाश-भाग में पृथ्वी की ओर लौट रहा है। स्वर्ग से प्रस्थान के समय इन्द्र न दुष्यन्त का आ कल्पनातीत सत्कार किया उससे उसका हृदय गद्गद हो रहा है।¹ वह अनुभव करता है कि मैं देवनाम्ना के लिए जो बलि दिया उसकी तुलना में वह सत्कार बहुत अधिक था। मातलि बताता है कि इन्द्र भी दुष्यन्त की तरह यही अनुभव करते हैं कि मैं दुष्यन्त के उपकार का उचित प्रत्युपकार नहीं कर सका।²

स्वर्ग से पृथ्वी की ओर आत समय सबप्रथम परिवह नामक वायु का मार्ग आता है। इस मार्ग में आकाश गंगा की स्थिति बतायी गयी है। वह रश्मिपत्र की विभक्त कर ग्रह-नक्षत्रों को अपने-अपने पथ पर संचालित करता है तथा भगवान् विष्णु (वामन अवतार) के द्वितीय पदनिक्षेप से तमोरहित है।³ इस मार्ग में चलत समय दुष्यन्त की अन्तर्गता बाह्य इन्द्रियों सहित प्रसन्नता का अनुभव करती है।⁴ कुछ आगे चलने पर रथ में जो के मार्ग में पहुँच जाता है।⁵ रथ के श्वेत्पूर्वक उन्नयन में

1 वही, 7 2

2 वही, 7 1

3 वही, 7 6

4 वही, 7 पृ 235

5 वही 7 7

वहा से मनुष्यलोह शरीर आगच्छतक दिखाई देना है। दुष्यन्त को जाना है कि पृथ्वी मानो अस्मान् प्रकट होने हुए पर्वता के शिखरों पर से उतर रही है। पहले वृक्ष पत्तों में छिपे हुए थे, पर अब उनके स्वल्प प्रकट हो रहे हैं। नदियाँ, त्रिका जल मृक्षता के कारण पहले नहीं दिखायी दे रहा था अब विस्मय के कारण स्पष्टतः दिखायी दे रही हैं। ऐसा प्रतीत होता है कि कोई उन पृथ्वी को ऊपर फेंकता हुआ-मा उसकी ओर ला रहा है। तदनन्तर दुष्यन्त को पूर्व व पश्चिम समुद्र में डूबा हुआ तथा स्वर्गोत्तम प्रवाहित करने वाला एक पर्वत दिखायी देता है। मातलि बगता है कि यह किपुरुषों का हेमकूट नामक पर्वत है जो तन निडि का क्षेत्र है। इस पर्वत पर ब्रह्मा के पुत्र मारीचि से उत्पन्न प्रजापति जो देवों और अमुरा के पिता हैं, अपनी पत्नी महति तप करते हैं।^१ दुष्यन्त ऋषि को प्रदर्शित करने को उच्छा प्रकट करता है, अब मनलि रय को हेमकूट पर्वत पर गौर देना है। रय के उतरने पर भी उसका भूमि से स्पृश नहीं होता, इसलिए पहिया की नभि शृङ्ग नहीं करती, न बल ही उठती है और न घोड़ों की राम ही खींचनी पड़ती है। अब रय पर्वत पर उतर जान पर भी उसका हुआ प्रतीत नहीं होता।^२

दुष्यन्त को उक्त यात्रा स्पष्टतः एक अनिप्राकृत पड़ता है। नाटककार का वास्तविक उद्देश्य दुष्यन्त को हेमकूट पर्वत पर स्थित मारीच ऋषि के आश्रम में पहुँचाना है जहाँ शकुन्तला अपने पुत्र मन्त्रि रह रही है। दुष्यन्त का स्वागता और प्रभावतन इसी उद्देश्य के साधन है। स्वर्ग में हेमकूट तब की दुष्यन्त की रथयात्रा नाटकीय कला की पौराणिक प्रकृति के अनुरूप है। पुगगा ने इवनाओं के रथों व विमानों की ऐसी यात्राओं के अनेक वर्णन दिये हैं।

विषय तपोवन हेमकूट पर्वत पर स्थित मारीच ऋषि का तपोवन स्वा स भी अग्निर आनन्दप्रद है। वहाँ आन पर दुष्यन्त अनुभव करता है मानो उमन अमृत-मरात्र में अवताहन किया हो।^३ इस तपोवन में मुनि लोग श्रेष्ठ कल्पवृक्ष के वन म वायु द्वारा प्राण धारण करत हैं स्वर्गिय कमलों के पत्रों में निगल हुए जन में

१. स्वायभुवा नरीचय प्रकटव प्रजापति ।

मृत्पराह नाडय सप्तकीकन्तवत्यनि ॥

वही ७७

२. राजा—(मन्त्रिमय)

उपाश्रय्यो न स्थानमय प्रवृत्तमन न च दम्यत रय ।

बभूवन्मर्षत्रानिष्टुतम्पत्रवतीर्ण्डि रथो न लज्जते ॥

वही, ७ १०

३. राजा—स्वादिप्रतर निवृत्तिवाम् । बहन्नुहृदमिवकागोडम् ।

धर्मार्थ स्नान क्रिया सम्पन्न करते हैं, रत्नशिलाओं पर बैठकर ध्यान करते हैं तथा देवस्त्रियों के सामीप्य में मयम धारण करते हैं। इस प्रकार अन्य मुनिजन तप द्वारा जिन वस्तुओं की इच्छा करते हैं, ये मुनि लोग उन्हीं के बीच रहने हुए तपस्या में निरत हैं।¹ इस आश्रम में द्विष नन्तु भी पालतू पशुओं के समान विनीत हैं। शकुन्तला का पुत्र सवदमन मिहशिषु से, जिसने अपनी मा का स्नपान आधा ही किया है, खेलने के लिए वनपूर्वक अपनी ओर खींच रहा है और उसके शत गिनने के लिए उसका मुह खोल रहा है।²

मारीच के तपोवन का यह वर्णन एक ओर उसकी दिव्यता का सूचक है और दूसरी ओर ऋषि के आध्यात्मिक प्रभाव का जिसके कारण सिंह जैसे भयानक जन्तुओं के साथ मानव शिशु खेलते हैं।

रक्षाकरडक मारीच ऋषि ने सवदमन के जातकम स्स्कार के समय अपराजिता नामक औषधि दी थी जो एक रक्षाकरडक के रूप में सवदमन की कलाई पर बांध दी गई थी। उसके भूमि पर गिर जाने पर यदि सवदमन व उसके माता-पिता के सिवा कोई अन्य व्यक्ति उसे उठा लेता तो वह रक्षाकरडक सप बनकर उसे डस लेता था। ऐसा पहले कई बार हो चुका था।³ सवदमन जब सिंह शिशु के केसर पकड़कर उसे खींच रहा था, तब उसकी कलाई पर से रक्षाकरडक नीचे गिर गया। दुष्यन्त ने अनजान में उसे भूमि पर से उठा लिया तो भी वह सप नहीं बना। इससे यह सिद्ध हो गया कि सवदमन दुष्यन्त का ही पुत्र है।

उक्त प्रसंग में रक्षाकरडक की सपरूप में विज्ञिया की बात कही गयी है। सम्भवतः मारीच ऋषि ने उसे अभिमंत्रित कर उसमें किसी अलौकिक शक्ति का प्राधान किया है। यद्वा गायत्रीकार ने पुत्र के प्रत्यभिज्ञान के साधन के रूप में इस प्रतिप्राकृत तत्त्व की योजना की है। इससे दुष्यन्त की निश्चय हो जाता है कि सवदमन उसी का पुत्र है।

अतिप्राकृत तत्त्व

शाकुन्तल में दिव्य, शिवदिव्य व मानव तीनों प्रकार के पात्रों का समावेश

1. वही 7 12

2. वही 7 ५० 241

3. प्रथमा—शुशान्तु महाराज । एषाऽपराजिता नामोषधिरस्य जातकर्मसमय भगवता मायेन दत्ता । एतां तिल माताशिरावात्मानं च वज्रित्वा परो भूमिपतिना न गृह्णाति ।

राजा—अथ गृह्णाति ।

प्रथमा—ततस्त सर्पो भूया दहति ।

राजा—भवतीभ्यां क्वाचित्स्था प्रथमीहृता विज्ञिया ।

उमे—अनेकम् ।

वही, 7 ५० 249

मिथ्या है। सानुमनी, मानवि, मारीच व अदिनि दिव्य पात्र हैं। मेनका व इन्द्र नाटक में साक्षात् उपस्थित नहीं होते, पर वस्तु-विक्रम में उनकी भूमिका अनीक महत्त्वपूर्ण है। इन दिव्य पात्रों के चित्रण में कालिदास ने अनेक अनिमानवीय विशेषताओं का उन्नेव किया है। शकुन्तला अन्तरा व मानव श्रुति की पुरी होन के कारण अर्धदिव्य व अर्धमानव की कोटि में रखी जा सकती है पर नाटक में उनके व्यक्तित्व का मानव-पक्ष ही सर्वोपरि रहा है। दुष्यन्त काव व दुर्वासा मानव होने हुए भी कुछ दृष्टियाँ में अनिमानव हैं। दुष्यन्त प्रेमी के रूप में तो पूर्णतया मानव है, पर एक वीर योद्धा के रूप में उसका व्यक्तित्व अनिमानवीय सीमाओं का स्पर्श करता है। कण्व एक वीरराज ऋषि व स्नेहमय पिता हैं पर धार्मिक साधना में प्राप्त मिथियों ने उनके व्यक्तित्व का अनौचित्य में र्भाँट कर दिया है। दुर्वासा की शाप देने की शक्ति उन्हें अनिमानव की कोटि में रख देती है। इस प्रकार नाटककार न अपने कुछ नायक पात्रों का आशिक रूप में प्रतिप्राप्त बना दिया है। किन्तु नाटककार का ज्येष्ठ मानव-भवेदनाओं व चरित्र का ही सौंदर्य अंकित करना है, अनिप्राकृत तत्त्व इन्हीं उद्देश्य के दृग्ग या साधन के रूप में प्रयुक्त हैं। अतः इन तत्त्वों के कारण नाटक के मानवीय मूल्य व महत्त्व को कोई क्षति नहीं पहुँचती।

दुष्यन्त शान्तीय दृष्टि से दुष्यन्त एक प्रणय व वीरराज नायक है। मानव होने हुए भी उसके व्यक्तित्व का एक पक्ष अनिमानवीय है जिसका विस्तृत चित्रण निम्न पृष्ठा में दिया जा चुका है। यह अनिमानवीय पक्ष नाटककार के युग की पौराणिक कल्पनाओं पर आधारित है। यह भी द्रष्टव्य है कि दुष्यन्त के इन पक्षों नाटककार ने मुख्य प्रणय-कथा के अंग के रूप में ही निबद्ध किया है। हम देख चुके हैं कि राजमन्त्रिण व निवारण के लिए दुष्यन्त का काव के आश्रम में निवास नाटक के प्रणयवृत्त के विकास की दृष्टि में महत्त्वपूर्ण है। इसी प्रकार शत्रुओं से युद्ध करने के लिए दुष्यन्त का स्वर्गगमन भी हमकृत पर दोनों विपुल प्रेमियों के पुनर्मिलन की पृष्ठभूमि मात्र है।

शकुन्तला के विषय में दुष्यन्त की विस्मृति तथा अशुनीयक के दर्शन से स्मृति का पुनर्जागरण—ये दोनों बातें अनिप्राकृत हैं परन्तु इनके पीछे दुर्वासा के शाप का प्रभाव माना गया है। तर्जापि नाटककार न दुष्यन्त के चरित्र में भी उसका आघात दिखाने का यत्न किया है। हम बना चुके हैं कि दुर्वासा के शाप को कल्पना द्वारा कालिदास न दुष्यन्त के चरित्र का अर्धकृत व उन्नीत किया है।

शकुन्तला शकुन्तला वैसे तो एक मानवी प्रेमिका है, पर उसकी दिव्य उत्पत्ति उसके व्यक्तित्व के एक अनिमानवीय परिपार्श्व की सूचक है। महाभाग्य के

ममान नाटक में भी वह स्वीय अप्सरा मेनका की पुत्री बताया गया है ।¹ शकुन्तला का दिव्य मनोरथ उसके मानृपक्ष का ही दाय है । दुष्यन्त के शब्दों में —

मानुषीषु कथं वा स्यादस्य रूपस्य मभव ।

न प्रभानरज ज्योतिर्मदेति वसुधानलात् ॥ १२२

शकुन्तला के अप्सरा-पुत्री होने के कारण ही अंतिम अंश में नाटक की प्रणयकथा दिव्य प्राणियों व स्यानों में सम्बद्ध हो गयी है । नाटकीय कथा का यह अतिमानवीय पक्ष एक दृष्टि में शकुन्तला के दिव्य प्रभव का ही सीधा परिणाम है तथा वामना-प्रधान पायिब प्रेम के दिव्य आत्मिक प्रेम में विकास का द्योतक है ।

मारीच और अदिति ये दिव्य ऋषि दम्पती हैं जिनके चित्रण में नाटककार न पौराणिक कल्पनाओं का उपयोग किया है । मारीच व अदिति क्रमशः ब्रह्मा के मानस-पुत्र मनीषी व दक्ष के पुत्र-पुत्री हैं, अन उनमें और ब्रह्मा के बीच केवल एक पीढ़ी का अन्तर है । यही दिव्य-युगल द्वादश ऋषी (आदित्र्यो) में विभक्त तेज (मृष) का, यज्ञ भाग के अधिपति त्रिभुवनपालक इन्द्र का तथा वामन के रूप में अवतीरण परम पुत्र्य विष्णु का जन्मदाना है ।² मारीच ऋषि मुरो व असुरो के गुह (पिता) और प्रजापति कह गये हैं ।³ कालिदास न उनकी ममाधि दशा का पौराणिक शैली में वर्णन किया है ।⁴

मारीच ऋषि आध्यात्मिक शक्ति के चरमोत्थप के प्रतीक हैं । वे मागल्य व अनुग्रह की साक्षान् प्रतिमा हैं । उनके आश्रम में शान्ति, पवित्रता और श्रेय का नित्य अधिवास है । दुष्यन्त को वहा स्वर्ग में भी अधिक आनन्द की अनुभूति होती है । ऋषि के दशन में पहन ही उसके मनोरथ पूर्ण हो जाते हैं ।⁵ उन्हें अपनी आध्यात्मिक शक्ति में तीनों जाना का ज्ञान है । जब मेनका पति-परित्यक्ता शकुन्तला को अदिति के पास नेत्रर आनी है तब वे ध्यान द्वारा जान जाते हैं कि दुष्यन्त न शाप के कारण शकुन्तला का परित्याग किया है तथा वह शाप अगुनीयन के दशन की अवधि तक है ।⁶ वे अनिष्यवाणी करते हैं कि शकुन्तला का पुत्र अपने रथ में

1 राजा—परस्ताज्जायते एव । मवद्यायस मभवैवा ।

वनभूषा—वयं किम् ।

अभि० शाकु० १, पृ० ४२

2 बही, ७ २७

3 बही, ७ ९

4 बही ७ ११

5 राजा—मग्धन् । प्रायश्चित्तमिति । पश्चाद्दशनम् । कनाऽपुन धनु बाऽनुग्रह ।

बही ७ पृ० २५९

॥ मारीच—बही, ७ पृ० २६०

समुद्रो को पार कर मत्स्यद्वीप वसुधा का अग्रनिग्रह स्वामी बनेगा तथा प्रजाप्रा के भरण-पोषण के कारण भरत के नाम में विख्यात होगा।^१ मारीच के प्रभाव में ही सर्वदमन के रभावर्द्धक में सपरूप में परिवर्तित होने की सामर्थ्य है।

कण्व कण्व भविष्यद्वष्टा व सिद्धिमान्^२ महर्षि हैं। व शकुन्तला के जीवन में आन वाली विपत्तियों को पहले में ही जान लेते हैं और उसके प्रतिकूल दैव के शमनार्थ उचित उपाय करते हैं। अग्निशरणा में प्रविष्ट होने पर कण्व अशरीरिणी वाली उन्हें शकुन्तला के शभवती होने की सूचना देती है। यह घटना उनकी लौकिकतर तप शक्ति की सूचक है। कण्व के प्रभाव से ही वनदेवता शकुन्तला को वस्त्र व आभूषण आदि का उपहार देते हैं।^३ उन्हें मानसिक सिद्धिया भी प्राप्त हैं।^४ उनकी आध्यात्मिक साधना का ही प्रभाव है कि तपोवन में मनुष्य, पशु पक्षी, वृक्ष, वननताए तथा वनदेवता आदि एक ही परिवार के सदस्यों के समान जीवन व्यतीत करते हैं। राक्षस लोग उनमें डटना डरते हैं कि वे उनकी अनुपस्थिति में ही आश्रम में विघ्न पैदा करने का साहम करने हैं।^५

यहां प्रश्न उठता है कि महर्षि कण्व को दुर्वासा के शाप का पता है या नहीं? चतुर्थ अक्ष में उन्होंने शकुन्तला को जिस स्नेह में विदा किया है और इस अवसर पर जो उपदेश और सदेण दिये हैं, उनमें प्रतीत होना है कि वे शाप के विषय में अनभिज्ञ हैं। अशरीरिणी वाली ने भी उन्हें शकुन्तला के शभवती होने की सूचना दी है, शाप की नहीं। यदि कण्व चाहते तो वे अपनी आध्यात्मिक शक्ति ने दुर्वासा के शाप की बात जान सकते थे, पर उन्होंने इस विषय में कोई जिज्ञासा नहीं दिखाई। शकुन्तला का दैव प्रतिकूल है यह तो उन्होंने जान लिया था, पर वह प्रतिकूलता किन-किन विशेष रूपों में प्रकट होगी इस विषय में जानने का प्रयत्न शायद उन्होंने नहीं किया। विरक्त और निरीह स्वभाव के होने के कारण उन्होंने उसे सामाजिक विषयों में रुचि लेना ठीक नहीं समझा होगा। शयदा वे शकुन्तला के कमविपाक के मार्ग में बाधक नहीं बनना चाहते होंगे। उनकी तीक्ष्णता को कुछ रम करना ही उन्हें अभीष्ट रहा होगा। यही कारण है कि उन्होंने शकुन्तला के भविष्य

१ बहो ७ ३३

२ कण्व — कथावीरशकुन्तला सिद्धिमान्

बहो ७ ३३ १६३

३ गौतमी—इत्य नारद । वृत्त एतत् ।

प्रथम—तानिकाश्वपत्रभावात् ।

बहो, ४ पृ० १३०

४ गौतमी—कि मानसीसिद्धि । बहो,

५ उभो—तत्रभवन् कण्वस्य महर्षेर्मानिध्याद् गक्षासि न इष्टिविघ्नमुत्पादयन्ति

को बहुत अधिक जानने का प्रयत्न नहीं किया और उसे अपने भाग्य पर ही छोड़ दिया । सप्तम अंक में भारीच के कथन से ज्ञात होता है कि कण्व को अपने तप के प्रभाव से शकुन्तला व दुष्यन्त के पुनर्मिलन की बात प्रत्यक्ष है,¹ तथापि भारीच ऋषि शकुन्तला की शाप-निवृत्ति तथा पति द्वारा उसके ग्रहण किये जाने की सूचना देने के लिए अपने शिष्य गालव को आवाश भाग में कण्व के पास भेजते हैं ।² इससे प्रतीत होता है कि कण्व अपनी सिद्धियों द्वारा सब कुछ जानने की सामर्थ्य रखते हैं, पर उस सामर्थ्य का वे उपयोग भी करें, यह आवश्यक नहीं । संभवतः इसी दृष्टि में भारीच ने कण्व के पास उक्त सूचना भेजी है ।

कण्व के साकोत्तर व्यक्तित्व का संकेत देते हुए यह भी स्पष्ट है कि नाटककार ने उनके वात्सल्यमय पितृत्व, सर्वभूतस्नेह, श्रौदाय, क्षमाशीलता आदि मानवीय गुणों को ही प्रधानता दी है ।

दुर्वासा दुर्वासा नाटक में साक्षात् उपस्थित नहीं होते, केवल चतुर्थ अंक के विष्कम्भक में नपथ्य से उनका शापमात्र सुनाई देता है । जहाँ कण्व उदार, दयालु व क्षमाशील हैं, वहाँ दुर्वासा असहिष्णु, शोधी और निमग्न । उनकी शाप देने तथा अन्वहित होने की शक्ति उनके व्यक्तित्व को अलौकिक पीठिका पर स्थापित कर देती है । शाप के फलस्वरूप दुष्यन्त शकुन्तला को पूरी तरह भूल जाता है और भगुलीयक के दशन से ही उसको स्मृति पुनरुद्बुद्ध होती है । दुर्वासा का शाप आपाततः निष्ठुर हात हुए भी प्रेमी-प्रेमिका के व्यक्तित्व के आतङ्किक विकास व प्रेम के परिष्कार का साधन होने में परिणाम की दृष्टि से शुभ ही सिद्ध होता है । इस प्रकार उनकी शोचोद्दीप्त निष्ठुर मुद्रा में भी एक मंगलमय आशीर्वाद छिपा हुआ है ।

नाटक में मातलि, सानुमती व मेनका आदि दिव्य पात्रों की भूमिका व उनके व्यक्तित्व की अलौकिक विशेषताओं पर पहले प्रकाश डाला जा चुका है । अप्सरा मेनका में मातृ-हृदय की प्रतिष्ठापना कालिदाम की अपनी मूक है । नाटक में दम्पती की भूमिका महत्वपूर्ण होते हुए भी अप्रत्यक्ष है । इस दृष्टि से उसकी विप्रमोवशीय में तुलना की जा सकती है । चतुर्थ अंक में वनदेवताओं से संबंधित उल्लेख बाष्पात्मक होने के साथ-साथ तन्वालीन लोकविश्वासों में भी प्रभावित हैं । भारतीय परंपरा में वृक्ष-लता, वन, पर्वत, नदी आदि को सदा में चेतनाधिष्ठित मानने की प्रवृत्ति रही है ।

1 भारीच—तदा प्रभावात्प्रयत्नं सर्वदेव तत्रभवत् । चर्क, 7 पृ० 262

2 भारीच—गानव । ह्यनीमेव विहायसा गता मम वचनात्तत्रभवत् कण्वाय प्रियमावेत्य यथा पुत्रवती शकुन्तला तच्छापनिवृत्ती स्मृतिमया दुष्यन्तेन प्रतिबुद्धा इति ।

‘वनदेवता’ की कल्पना इसी प्रवृत्ति में सम्बन्ध रखती है । प्रकृति के विभिन्न पदार्थों में देवी तत्त्व की अनुभूति वैदिक काल से ही भारतीय धर्म की एक प्रधान विशेषता रही है ।

अतिप्राकृत लोकविश्वास

शकुन प्रस्तुत नाटक में भावी शुभ या अशुभ के सूचक के रूप में कतिपय शकुनों का उल्लेख मिलता है । प्रथम अंक में बताया गया है कि जब राजा दुष्यन्त कण्व के तपोवन में प्रविष्ट होने लगा तब उसकी दक्षिण बाहु में स्फुरण हुआ । शकुनशास्त्र व लोकप्रचलित विश्वास के अनुसार पुरुष के लिए दक्षिण भुजा का हान्डन शुभ माना जाता है । दुष्यन्त सोचने लगा कि यह आश्रम तो त्यागी-विरागियों का शान्त स्थान है, भला यहाँ बाहु-स्फुरण का फल क्या हो सकता है ? अथवा होनहार तो होकर ही रहता है । उसके लिए क्या नगर, क्या तपोवन ? भविष्य के प्रकट होने के लिए द्वार कहा नहीं है ? वही भी उसका अस्थान नहीं है ।^१

उक्त शकुन द्वारा नाटककार ने दुष्यन्त व शकुन्तला के प्रेम व परिणय की भावी घटना का पूर्वाभास देकर पात्र व प्रेक्षक दोनों के मन में ‘भविष्य’ के प्रति आशुभ्य व प्रत्याशा का भाव जाग्रत किया है । यहाँ यह सन्देह भी निहित है कि नाटक के भावी घटनाक्रम के पीछे किसी ऐसी शक्ति की पूर्वा-^२ योजना काम कर रही है । लेकिन नाटककार ने इसे एक अस्पष्ट संकेत ही रहने दिया है जिसे नाटक में मानवचरित्र का महत्त्व कम नहीं होगा ।

पंचम अंक में दुष्यन्त के सामने उपस्थित होने पर शकुन्तला के दक्षिण नेत्र में स्फुरण होता है जो स्त्रियों के लिए अशुभ माना गया है ।^३ इसके द्वारा नाटककार ने पात्र व सामाजिक दोनों शकुन्तला के (प्रत्याख्यान रूप) भावी अतिप्रकृत की पूर्व सूचना दे दी है । यहाँ भी आभास मिलता है कि कोई अलौकिक शक्ति शारीरिक विकार आदि के द्वारा भावी मंगल या अमंगल की सूचना देकर मनुष्य को उसके लिए पहले ही मजबूत कर देती है ।

सप्तम अंक में मारीच के तपोवन में प्रविष्ट होने समय दुष्यन्त की बाहु में पुनः स्फुरण होता है । इस अवसर पर दुष्यन्त के कथन में उसकी परिवर्तित मन-

१ राजा—(पल्लव्यावलोक्य च) इदमाश्रमद्वारम् । यावत्प्रविशामि ।

(प्रविश्य, निमित्त सूचयत्)

शान्तिमिदमाश्रमपदं स्फुरति च बाहुं कृतं फलमिदम् ।

अथवा भविष्यत्याना द्वाराणि भवन्ति सर्वत्र ॥ अथि० शाकु० १, १४

२ शकुन्तला—(दुर्निमित्त सूचयन्ती) अम्भो किं वानवरमे नयनं विस्फुरति ।

गौतमी—प्रतिहतमण्डलम् । मुद्यानि ये शकुं कुलदेवता विपश्यन्तु, वही, ५ पृ० १६२

स्थिति विदित होनी है । प्रथम अंक मे नय्य के तपोवन मे प्रविष्ट होते समय उसका मन भवितव्य के प्रति आशा, उमंग और विश्वास से भरा था । तब शान्त आश्रम पर में बाहु-स्फुरण की फल-प्राप्ति की समावना न होते हुए भी वह शुभ भविष्य के प्रति आशावात् था, पर सप्तम अंक मे परिस्थिनियो ने दुष्यन्त के दृष्टिकोण को बिल्कुन बदल दिया है । वह निराशा के स्वर मे कहता है—

मनोरथाय नाशसे कि बाहो स्पन्दसे वृथा ।

पूर्वावधीरित श्रेयो दुःख हि परिवर्तते ॥ ७१३

यद्यपि बाहु-स्पन्दन मनोरथ-पूर्ति की सूचना दे रहा है फिर भी दुष्यन्त को इसकी आशा नहीं है । शकुन्तला के रूप मे श्रेय स्वयं उसके द्वार पर आया, पर उगने उसे टुकरा दिया, अब वह श्रेय दुःख मे बदल गया है ।

यहा कुशल नाटककार ने शकुन के द्वारा दुष्यन्त की मन स्थिति का परिचय देते हुए शकुन्तला के साथ उसके भावी मिलन का भी पूर्व सूकेत दे दिया है जिससे सप्तम अंक के आगामी घटनानुक्रम के प्रति प्रेक्षकों के मन मे आसुक्त्य जाग्रत हो जाता है ।

दैव और कर्मविपाक वासिदास ने मानव-व्यापारों को अदृश्य रूप मे प्रभावित व सच्चा^१ करने वाली शक्ति के रूप मे प्रस्तुत नाटक मे दैव,^२ भवितव्यता,^३ विधि,^४ भागधेय,^५ कर्मविपाक आदि का अनेक स्थलों पर उल्लेख किया है । नाटक के प्रारम्भ मे ही शकुन्तला के प्रतिकूल दैव के समनार्थ महर्षि नय्य के तीययात्रा पर जाने की बात कही गयी है । इससे प्रेक्षकों को सूकेत मिलता है कि शकुन्तला के जीवन मे कोई गभीर दैवी विपत्ति आने वाली है । आगे हम देखते हैं कि दुर्वास के शाप के रूप मे शकुन्तला के मुखस्वप्न पर प्रतिकूल दैव का दारुण वक्ष्यपात होता है । दैवी विधान की अटलता के समक्ष मनुष्य की सभी योजनायें निरर्थक हो जाती हैं । कठोर नियति का एक ही भटका उसे आकाश मे से धरती पर ला पड़ता है । दुष्यन्त के हृदय मे शकुन्तला के प्रति अगाध प्रेम होने पर भी शापजन्य विस्मृति के कारण वह उसे निममनापूर्वक टुकरा देता है । एक अज्ञात शाप दोनों प्रेमियों के मिलन में

१ इदानीमेव दुहितर शकुन्तलामतिविमलाशय निमुज्य दक्षमस्या प्रतिकूल शमयितुं सोमनीये गत । (१ ५० २२) गुणवत् कथा प्रतिपादनीयतम तावत्प्रथमः कल्प । त यन् दैवमेव स्यादपि न च प्रथमं कृतार्थं गुरुजन । (४ ५० ११७)

२ अथवा भविष्यत्वाद्वा दारुणि भवन्ति सवत् (१ १४) अथवा भविष्यता धनुं वक्तव्यो । (६, ५० २००)

३ अत्र तावद विधिना दक्षिण प्रभुत्वम् । अपर ते कथयिष्यामि । (५ ५० १७३)

४ विचाररानेऽपि प्रवृत्तिषा सवदमनस्योपधि युत्वा न य आशातीदात्मना भागधेयम् (७, ५० २५०), कल्प ! ते भागधेयानि वृच्छ । (७ ५० २५२)

एक दुर्लभ्य अन्नराय बन कर खड़ा हो जाता है । अगूठी को दिखाने से शाप की निवृत्ति हो सकती है, पर वह भी शकुन्ता की अगूली से निकलकर वही गिर जाती है । शाप का न शकुन्ता को पता है न दुष्यन्त को । पर उसके कारण दोनों की ही दुःसह दुःख भोगना पड़ता है । अतः में दैव की प्रतिकूलता शान्त होने पर हेमकूट की दिव्यभूमि में दोनों विद्युत् प्रेमियों का आकर्षिक पुनर्मिलन होता है । इस प्रकार नाटकीय कथा के माध्यम में नाट्यकार ने मानवजीवन की गतिविधियों में दैव या भाग्य की अद्भुत किन्तु प्रभावशाली भूमिका का मार्मिक संकेत दिया है ।

किन्तु यह स्मरणीय है कि भारतीय विचारधारा दैव या भाग्य को मानव कार्यकलापों में बाहर से हस्तक्षेप करने वाली शक्ति नहीं मानती, अपितु उसकी दृष्टि में वह प्राणी के अपने ही कर्मों से उद्भूत एक ऐसी शक्ति है जो उन कर्मों के अनुसार ही उसके भावी जीवनक्रम को निर्धारित व नियन्त्रित करती है । इस दृष्टि से शकुन्ता व दुष्यन्त के प्रणय-जीवन के दैवकृत उन्नत-चढ़ाव वस्तुतः उनके पूर्व कर्मों के ही विपाक हैं । सप्तम अंक में शकुन्ता ने पावो म गिरकर क्षमा मागने वाले दुष्यन्त को दोषमुक्त कर अपने सुचरित-प्रतिबन्धक परिणामोन्मुख पूर्व कर्मों को ही अपने दुःख व दुर्भाग्य का कारण माना है—“उत्तिष्ठन्तु आयुष्व । नूनं मे सुचरित-प्रतिबन्धक पुराकृत तेषु दिवनेषु परिणाममुखमासीद् येन सानुक्रोशोऽप्यार्यपुत्रो मयि विरम सन्तु ।” यहाँ नाट्यकार ने कर्मविपाक की लोकप्रचलित धारणा का सहारा लेकर शकुन्ता के क्षमाशील व उदार हृदय की भव्य भाँकी दिखाई है । जिस दुष्यन्त के हाथों शकुन्ता को अपमानित व लाञ्छित होना पड़ा था उसके विरुद्ध वह एक शब्द भी नहीं कहती, अपितु अपने पुराकृत को ही समस्त कष्टों का मूल कारण मानकर मन का समाधान कर लेती है ।

भारतीय विचारधारा में दैव या भाग्य की कल्पना एक नैतिक शक्ति के रूप में की गई है । यह शक्ति मनुष्य के शुभ या अशुभ कर्मों से उद्भूत होकर उनके अनुसार ही उसे सुख या दुःख का भोग कराती है । इसलिए वह कोई अघराक्ति नहीं है अपितु विश्व की नैतिक व्यवस्था का संरक्षण करने वाली एक द्विवेकयुक्त शक्ति है । वह मनुष्य को नैतिक त्रुटियों के लिए दण्ड देती है और दुःखों का भोग कराकर उसकी असत् प्रकृति का परिष्कार करते हुए विश्व की मंगलमयी नैतिक व्यवस्था के साथ उसका सामंजस्य स्थापित करती है । अभिज्ञानशाकुन्तल में दुर्वासा-शापरूप दैवी विपत्ति की यही भूमिका है ।

मानव-नियति के विधान में दैव, भाग्य व प्राक्कृत कर्मों की भूमिका का संकेत

देते हुए भी कामिदास ने इन्हे पृष्ठभूमि में ही रखा है। नाटक का अधिकांश घटनानुक्रम मानवीय इच्छा, आचरण व कर्तृत्व का ही अनुगमन करता है। दुर्वासा का शाप जो पात्रों के अधिकांश कष्ट-वैशेषों का मुख्य स्रोत है, प्रतिधि के प्रति शकुन्तला की उपेक्षा का ही सीमा परिणाम है। शाप के रूप में मानवीय प्रणयकथा में दैव या भाग्य का हस्तक्षेप अवश्य हुआ है, पर उसका आधार दुष्यन्त व शकुन्तला की आचरणगत नृति है। इस प्रकार दैव मानवीय चरित्र और आचरण के माध्यम में ही नाटक की प्रणयकथा को प्रभावित करता है, मानव-निरक्षेप बाह्य शक्ति के रूप में नहीं।

अतिप्राकृत तत्त्व और रस

अभिज्ञानशाकुन्तल का मुख्य रस शृंगार है जिसके संयोग व वियोग दोनों पक्ष प्रस्तुत किए गए हैं। शास्त्रीय दृष्टि से इसमें चित्रित वियोग 'शापज वियोग' कहा जायेगा, क्योंकि दुर्वासा-शाप के कारण ही शकुन्तला व दुष्यन्त एक दूसरे से बिछुटते हैं। नाटककार ने शृंगार रस के अंग के रूप में करुणा, भयानक, अद्भुत आदि रसों की भी योजना की है। नाटक में प्रयुक्त अधिकांश अनिप्राकृत तत्त्व अद्भुत रस की निष्पत्ति में सहायक होते हैं, किन्तु कुछ तत्त्व भयानक, करुणा आदि के भी व्यञ्जक हैं।

प्रथम अंक में शकुन्तला के दिव्य उद्भव व लोकोत्तर सौन्दर्य का वर्णन मामाजिकों के हृदय में विस्मय का भाव जाग्रत करता है। यह विस्मय रति का पोषक होने में शृंगार रस का अंग है। तृतीय अंक के अंत में यज्ञवेदिका के चारों ओर मंडरान वाले छायाकार राक्षसों का वर्णन भयानक रस को अभिव्यक्त करता है। द्वितीय अध्याय में हम बता चुके हैं कि भरत ने सत्त्व-दशम को भयानक रस के विभावों में गिना है। चतुर्थ अंक में अशरीरिणी वाणी द्वारा कण्व को शकुन्तला के गभवती हान की सूचना तथा वनदेवताओं द्वारा शकुन्तला को बन्ध-प्राभूषण व पार्श्वार्वादि दिए जाने व प्रसंग अद्भुत रस के अभिव्यञ्जक हैं। पंचम अंक में दुर्वासा व शाप के प्रभाव में राजा दुष्यन्त की विस्मृति तथा शकुन्तला के निष्ठुर प्रत्याख्यान में करुणा रस की मार्मिक व्यञ्जना हुई है। पंचम अंक में स्त्रीमस्थान ज्योति द्वारा शकुन्तला की उठाकर आकाश में से जाने की घटना अद्भुत रस का स्थल है। इस घटना में जाग्रत विस्मयभाव शकुन्तला के प्रत्याख्यान के दृश्य की करुणा का एक सुंदर विधान प्रदान करता है। षष्ठ अंक में मातलि द्वारा किया गया कौतुक अद्भुत, भयानक, वीर्य व रोद आदि अनेक रसों का उन्मीलन करता है। इस प्रसंग में मातलि व विदूषक की अदृश्यता अद्भुत रस की, मातलि द्वारा विदूषक के रक्तपात की घोषणा वीर्य की तथा अदृश्य मत्त्व की धृष्टता में दुष्यन्त के क्रोध की जागृति रोद रस की व्यञ्जक हैं।

सप्तम अंक में निर्वहण सन्धि के अन्तर्गत नाटककार ने अद्भुत रस की बड़ी प्रभावशाली योजना की है। मारा ही अंक विभिन्न प्रकार के अद्भुत तत्वों से युक्त है। इन्द्र के रथ में स्थित दुष्यन्त की पृथ्वी की ओर यात्रा, सुदूर आकाश से पृथ्वी के आश्चर्यजनक रूप का दर्शन, हेमकूट पर उतरने पर भी इन्द्र के रथ का भूमि को न छूना, मारीच के तपोवन का लोकोत्तर स्वरूप एवं प्रभाव, एक विशेष स्थिति में भरत के रक्षामूत्र के सप वाकर डसने का उत्प्रेषण, महर्षि मारीच का अलौकिक व्यतिरिक्त व उनकी अतिप्राकृत निद्रिया (ध्यान द्वारा दुर्वासा के शाप का ज्ञान भरत के चरित्रातिरिक्त की भविष्यवाणी, कण्व के विषय में यह ज्ञान कि वे अपने तप-प्रभाव में शकुन्तला के विषय में सब कुछ जानते हैं आदि) तथा मारीच की आज्ञा से उनके शिष्य गालव का कण्व को मदेश देने के लिए आकाश मार्ग में गमन आदि अलौकिक तत्व अद्भुत रस के व्यञ्जक हैं। इन तत्वों के कारण नाटक का अत्यन्त प्रतीव चमत्कारपूर्ण बन गया है।

निष्कर्ष

हमने पिछले पृष्ठों में कालिदास के तीनों नाटकों में प्रयुक्त अतिप्राकृतिक तत्वों का परिचय देने हुए उनके नाटकीय विनियोग की विशेषताओं का विवेचन किया। इस विवेचन से स्पष्ट है कि कालिदास ने अपने नाटकों में जिन अतिप्राकृत तत्वों का प्रयोग किया है वे उनके युग की धार्मिक आस्थाओं, पौराणिक कल्पनाओं व लोकविश्वासों के अंग हैं। किन्तु नाटककार का ध्येय इन आस्थाओं व विश्वासों की अभिव्यक्ति मात्र नहीं है अपितु नाटक की कलात्मक संरचना के अविभाज्य अंग के रूप में उनका प्रयोग करना है। उनका प्रयोग सदा किसी न किसी प्रयोजन से किया गया है। वही उनका उद्देश्य क्या को आगे बढ़ाना है तो वही उसे अभीष्ट दिशा में परिवर्तित करना। वही उनके द्वारा नाटकीय क्या को जटिल बनाया गया है तो वही उसकी उत्तमी हुई प्रणियों को सुलभाया गया है। नाटक की चमत्कारपूर्ण परिणति पर पहुँचाने के लिए भी नाटककार ने उनका उपयोग किया है। विक्रमोर्वशीय व शाकुन्तल में इन तत्वों द्वारा कथावस्तु व चरित्रों को पौराणिक साँचे में ढाला गया है। कालिदास ने अपने प्रेम-दर्शन की अभिव्यक्ति के लिए भी अतिप्राकृत तत्वों का प्रयोग किया है। शाकुन्तल में दुर्वासा-शाप के द्वारा प्रेमी-प्रेमिका को विपुला कर नाटककार ने प्रेम के आदर्श स्वरूप का चित्रण किया है। विक्रमोर्वशीय में पुरुषत्वा के विरह-चित्रण के लिए कुमार के नियम व उर्वशी के रूप-परिवर्तन की कल्पना की गयी है। परम्परागत चरित्रों का परिष्कार करना भी इन तत्वों के प्रयोग का एक उद्देश्य रहा है। शाकुन्तल में दुर्वासा-शाप की कल्पना द्वारा नाटककार ने महाभारतीय दुष्यन्त के चरित्र का कायावल्प कर दिया है।

नाटको मे रस-सवेदना की समृद्ध बनाने मे भी इन तत्त्वों का विशिष्ट योगदान है। अधिकतर अतिप्राकृत तत्त्व अद्भुत रस के व्यञ्जक हैं। वही-वही के भयानक, वीर, कष्ट, रोद्र आदि रसों की भी अभिव्यक्त करते हैं। उन तत्त्वों के विनियोग के कालिदास के नाटकों मे विस्मय, रहस्य व वीरूहल की भावनाओं की तीव्र उत्पत्ति मिला है। अनेक स्थलों पर इन तत्त्वों द्वारा नाटककार ने नैतिक व मनोवैज्ञानिक प्रभाव की सृष्टि की है।

कुछ अतिप्राकृत तत्त्वों द्वारा कालिदास ने प्रकृति और मानव की आन्तरिक एकता तथा उनके एकरस अखंड जीवन की भांकी दिखायी है। मालविकाग्निमित्र मे अशोक-दोहद की कल्पना विजयोर्वशीय मे उर्वशी का लता रूप मे परिवर्तन, शाकुन्तल मे वनदेवताओं द्वारा शकुन्तला की वस्त्र व आभूषण आदि का उपहार तथा उनके आशीर्वाद इसी उद्देश्य के साधक हैं। इन तत्त्वों मे प्रकृति और मानव के पारस्परिक सम्बन्ध के विषय मे कालिदास की जीवन-दृष्टि स्पष्ट हुई है। कालिदास मानव को मानवोत्तर सृष्टि से पृथक् करके नहीं देखते, वे उसे विराट् सृष्टि का ही एक अंग मानते हैं। इस सृष्टि मे देवता, अमुर, राक्षस, पशु-पक्षी, वृक्ष-वनस्पति आदि सभी हैं। मनुष्य इन सबके साथ विभिन्न सम्बन्धों मे जुड़ा है। कालिदास ने मनुष्य को उक्त सभी के बीच मे रखकर उनके प्रति उनके राग-विरागों का चित्रण करते हुए समस्त सृष्टि के साथ उसके जीवन का सामंजस्य दिखाया है। कालिदास की दृष्टि मे मनुष्य की नियति शेष सृष्टि से पृथक् नहीं है, अपितु सबकी नियति के साथ सम्बद्ध है। यही कारण है कि इन नाटकों मे प्राकृत और अतिप्राकृत की भेद रेखा स्पष्ट नहीं है। प्राकृतिक जगत् अतिप्राकृतिक लोक मे विलीन हो जाता है और अतिप्राकृतिक प्राकृतिक मे। अतिप्राकृतिक घटनायें प्राकृतिक नियम-कलापों मे इस प्रकार घुलमिल गई हैं कि वे उनकी मूल व स्वाभाविक अंग प्रतीत होती हैं। एक ओर दिव्य जगत् के प्राणी मानव जगत् मे अवतीर्ण होकर उनके वायकलापों मे भाग लेते हैं या उनकी समस्याओं को मुलभाने के लिए सहयोग व माहात्म्य का हाथ बढ़ाते हैं तो दूसरी ओर मानवनाटक के प्राणी भी देवों की सहायनाथ दिव्य लोकों मे जाते हैं। इस प्रकार कालिदास के नाटकों मे प्राकृत और अतिप्राकृत की सीमाएँ एक-दूसरे मे ओभस हो गई हैं।

मानव-जीवन मे भाग्य, अद्भुत या बर्म की अपरिहार्य शक्ति का दर्शन कराने के लिए भी कालिदास ने कुछ अतिप्राकृत तत्त्वों का प्रयोग किया है। मालविकाग्निमित्र मे सिद्धादेश साधु की भविष्यवाणी, विजयोर्वशीय मे भरतमुनि का शाप व कुमार वातिकेय के नियम से उर्वशी का लता रूप मे परिवर्तन तथा शाकुन्तल में दुर्वासा के शाप से शकुन्तला का प्रत्यास्थान आदि प्रसंग मानव-जीवन मे अद्भुत तथा बर्म की शक्तिशाली भूमिका का संकेत देते हैं।

कालिदास के नाटकों में कथावस्तु का विकास व उसकी सुखान्त परिणति प्रायः अतिप्राकृत तत्त्वों पर निर्भर रहती है। मालविकाग्निमित्र—जैसे नाटक में भी जिसकी वस्तु व पात्रों की योजना सर्वथा लौकिक है, कालिदास ने प्रेमी-प्रेमिका की मनोरथ-पूर्ति को अशोक वृक्ष की दोहड़पूर्ति पर निर्भर बना दिया है। विरमोर्वशीय में भी प्रणयकथा का विकास नायक व नायिका के चरित्र व प्रयत्नों की अपेक्षा भरत-मुनि के शाप, महेन्द्र के अनुग्रह, कुमार कार्तिकेय के नियम तथा सगमनीय मणि के रहस्यमय प्रभाव आदि पर आधारित दिखाई देता है। इसी प्रकार शाकुन्तल में दुर्वासा का शाप, रहस्यमय अगूँठी एवं देवों व ऋषियों के अनुग्रह आदि के सहारे प्रणय-कथा का विकास हुआ है। इसमें प्रतीत होता है कि कालिदास ने अपने पात्रों की नियति के सूत्र किसी सीमा तक देवी शक्तियों के हाथों में सौंप दिये हैं। इन्हीं की महायता, सहयोग या हस्तक्षेप से मानवजगत् की समस्याओं का समाधान होता है। अतिमानवीय शक्तियों की इस सर्वोपरिता के कारण कालिदास के नाटकों के मानव-पात्र कभी-कभी बड़े निरपाय व निरीह प्रतीत होते हैं। पर इस स्थिति के लिए हम कालिदास को दोष नहीं दे सकते। उन्हें अपनी सम्प्रति, धर्म, दर्शन व पौराणिक विश्वासों की जो परम्परा मिली थी उसे वे अस्वीकार कैसे कर सकते थे? कालिदास का युग व समाज 'पौराणिक' धर्म व उसके अलौकिक विश्वासों को स्वीकार करता था। उनके समय में पौराणिक धर्म एक जीवित-जाग्रत धर्म था जिसकी आस्थाओं से समस्त लोकचेतना अनुप्राणित थी। पौराणिक विश्व-दृष्टि के अनुयायी होने के कारण कालिदास विश्व में एक देवी व्यवस्था की सर्वोपरिता स्वीकार करते थे। उनके अनुसार यह देवी व्यवस्था भागव-हितैषी तथा न्याय व नीति की संरक्षक है। मनुष्य का जीवन दवनाओं की महायता या अनुग्रह के बिना अपूरा है। मनुष्य विश्व में अकेला नहीं है, उसके कर्म व प्रयत्नों की सफलता विश्व का नियमन करने वाली अतिमानवीय शक्तियों के अनुमोदन पर निर्भर है। उसका जीवन-क्रम किन्हीं देवी नियमों द्वारा पूर्व निर्धारित है। उसने वनमान जीवन के मुग-दुःखों का रहस्य उसके पूर्व जन्म के कर्मों में निहित है। इस प्रकार कालिदास मानवीय कार्यकलापों को मूर्ष्टि की एकाकी घटना नहीं मानते अपितु वे उन्हें किसी विश्वव्यापी ईश्वरीय या देवी व्यवस्था का अंग स्वीकार करते हैं।

किये न कालिदास की कृतियों की प्रशंसनीय मानने हुए भी उन पर यह दोषारोपण किया है कि "कालिदास ने अपने नाटकों व महाकाव्यों में जीवन व नियति की मही समस्याओं के प्रति कोई रुचि नहीं दिखाई है। उनके मतानुसार ब्राह्मण जीवन-दर्शन के प्रति कालिदास की एकान्त निष्ठा न उनकी रुचियों पर एक सकुचित सीमा आरोपित कर दी थी। मनुष्य अपने ही कर्म द्वारा निर्मित एक न्यायशील भाग्य से शासित है, अपने इस विश्वास के कारण वे जगत् को एक दुःखान्त

दृश्य के रूप में देखने, अधिकांश मनुष्यों के दुर्भाग्य के प्रति सहानुभूति अनुभव करने या विरह में अन्याय के प्रभुत्व को समझने में समर्थ थे ।”¹

वीथ का यह आरोप स्पष्टतः पूर्वग्रहों पर आधारित है । इस विषय में हेनरी डब्ल्यू वेल्स का यह मत उल्लेखनीय है कि वीथ ने सस्कृत नाटक पर जो तिस्रा उमम उनके अनेक पूर्वग्रह व्यक्त हुए हैं जो इन नाटकों के प्रति उदार व सहानुभूतिपूर्ण दृष्टिकोण में बाधक रहे हैं । उनके विचार में वीथ का सौन्दर्यशास्त्रीय दृष्टिकोण रूढ़िवादी है जिसके कारण वे यूनानी ट्रेजेडी को ही गंभीर नाटक का एकमात्र आदर्श मानते हैं तथा धर्मस्तू के नाट्य-सिद्धान्तों को ही नाट्यालोचन की सर्वोत्तम कसौटी के रूप में देखते हैं ।²

वीथ का यह कथन किमा सीमा तक ठीक है कि कालिदास की कृतियों का विषयक्षेत्र सीमित है किन्तु इसके लिए उनका ब्राह्मण जीवन-दर्शन को दोष देना उचित नहीं है । कालिदास ने सम्भवतः अपने समय के सहृदय पाठकों व श्रोताओं की रचि को ध्यान में रखकर ही अपनी रचनाओं की विषय-वस्तु का चयन किया होगा । उनके नाटकों का प्रधान प्रतिपाद्य 'प्रेम' है । यह स्पष्ट है कि उन्होंने प्रेम को जीवन का कोई एकांगी भाव नहीं माना है, अपितु उसे एक भवव्यापी भाव मानते हुए उसके माध्यम में अपना सम्पूर्ण जीवन-दर्शन प्रस्तुत किया है । कालिदास के माहित्य की जो भी सीमाएँ हैं वे उनकी प्रतिभा की सीमाएँ नहीं हैं, अपितु उनके युग की परिस्थितियों, प्रवृत्तियों व रूचियों की सीमाएँ प्रतीत होती हैं । कालिदास भारतीय इतिहास के स्वर्णयुग के कवि हैं, यही कारण है कि उनकी कृतियों में द्वन्द्व, विक्षोभ और सपथ का नहीं, अपितु शान्ति, स्मृति, आशावादिता व सुस्थिरता का स्वर प्रधान है । वीथ ने ग्रीक जीवन-दर्शन के प्रकाश में कालिदास के भूतयाका का प्रयत्न किया है, जो उचित नहीं है । कालिदास की साम्प्रतिक पृष्ठभूमि नितान्त भिन्न थी, अतः वीथ का ऐसा प्रयत्न उनकी निष्पक्ष दृष्टि का सूचक नहीं है । यदि ग्रीक जीवन-दृष्टि की तुला पर सस्कृत नाटक दोषपूर्ण लगते हैं तो भारतीय जीवन-दर्शन की तुला पर रखकर तोलने पर ग्रीक-नाटक भी हमें वैसे ही लगेंगे । हम बताना चुके हैं कि कालिदास भी मानव-जीवन में भाग्य व ईश्वर की प्रभविष्णु भूमिका स्वीकार करते हैं, पर वे यूनानियों के समान उसे स्वेच्छाचारी, अनियन्त्रित और विवेकहीन नहीं मानते । कालिदास ने अपने नाटकों में भाग्यवृत्त दुःसात स्थितियों का चित्रण न किया हो ऐसा नहीं है, पर उनसे यह आशा कैसे की जा सकती है कि वे यूनानी जीवन-दर्शन व

1 सस्कृत इतिहास, पृष्ठ 160

2 कालिदास इतिहास, डॉ. डब्ल्यू, पृष्ठ 2

नाट्यादर्शों के अनुसार जीवन को एक दुःखान्त दृश्य के रूप में चित्रित करते। ईश्वर, देवता व अदृष्ट के साथ मानव-जीवन के सम्बन्ध के विषय में कालिदास ने पहले भारत में पर्याप्त चिन्तन हो चुका था तथा इस विषय में भारतीय विचारधारा कुछ मवमान्य निष्कर्षों पर पहुँच चुकी थी। इस विचारधारा का सार यही था कि मनुष्य अपने जीवन में जो भी सुख-दुःख भोगता है वे उसके अपने ही पूर्व कर्मों के परिणाम हैं, उसके लिए किसी और को दोष नहीं दिया जा सकता। उसके अपने प्राक्कन आचरण ही उसकी नियति है। ईश्वर, देवता व भाग्य मनुष्य को वही देते हैं जिसे उसने अपने कर्मों द्वारा अर्जित किया है। इस विचारधारा में यह आशयमान छिपा है कि मनुष्य को बनमान में चाहे कितने भी दुःख भागने पड़ रहे हों, वह शुभ कर्मों द्वारा अपने भावी जीवन को अपने आदर्शों व अभिलाषाओं के अनुकूल बना सकता है। मन्कृत नाटक में सुरास्वता का नियम इसी जीवन-दर्शन का अभिव्यक्ति है। यह जीवन-दर्शन मनुष्य को अविविध के प्रति आशावात् बनाकर सत्कर्मों के लिए प्रेरणा देता है, उसे निराशा के गह्वर में नहीं डकैलता। अतः यह कहना ठीक नहीं है कि कालिदास ने जीवन और भाग्य की समस्याओं का विवेचन नहीं किया। उन्होंने जहाँ भी सम्भव हुआ है भारतीय जीवन-दृष्टि व अनुसार इन समस्याओं का चित्रण किया है। कीथ की सीमा यही है कि वे ग्रीक नाटकों को दृष्टि में रखकर कालिदास से मानव व नियति संबंधी किन्हीं विशेष समस्याओं का विशेष दृष्टि से विवेचन चाहते हैं, पर उनका ऐसा आग्रह उचित नहीं कहा जा सकता। वस्तुतः भारतीय व पश्चात्य नाटकों में जीवन को भिन्न-भिन्न दृष्टिकोणों से देखा गया है। इन दृष्टिकोणों के पीछे पूर्व व पश्चिम की अपनी-अपनी सांस्कृतिक परम्परा व इतिहास की परिस्थितियाँ रही हैं। अतः एक की उपलब्धियों के प्रकाश में दूसरे की परम्परा उसके महत्त्व का नकारना न्यायपूर्ण दृष्टिकोण नहीं है।

यद्यपि कालिदास ने अपने नाटकों में—विशेष रूप से विक्रमोवशीय व शाकुन्तल में—अतिमानवीय तत्त्व का यथेच्छ प्रयोग किया है, पर हमें यह नहीं भूलना चाहिए कि इन नाटकों का मूल स्वर सदा मानवीय है। ये तत्त्व केवल साधन के रूप में प्रयुक्त हुए हैं, साध्य तो मानव-जीवन और उसकी संवेदनाएँ ही हैं। यह इसी से स्पष्ट है कि कालिदास ने तीनों नाटकों में मानवीय प्रणय को ही केन्द्र में रखा है तथा अनिप्राकृत तत्त्व उनके सौन्दर्योद्घाटन की नाटकीय युक्तियाँ मात्र हैं। यही कारण है कि नाटककार ने इन तत्त्वों को अधिकतर सूक्ष्म रूप में ही निबद्ध किया है। उदाहरणार्थ, शाकुन्तल में राक्षसविजय की मौखिक चर्चा मात्र आई है तथा यज्ञवेदिका व चारों ओर डरावनी छायाओं व रूप में उनके मडाराने की नेपथ्य से केवल सूचना दी गयी है। जिस दुर्वास के शाप के कारण प्रेमी-प्रेमिका को घसह व्यास सहनी पड़ी, उसे भी कालिदास ने सामाजिकों के सामने माक्षान् प्रस्तुत नहीं

किया । इसी प्रकार अग्निशरण मे अजररीरिणी वाली के गूँजने वन-देवताओं के उपहार देने व स्त्रीमन्यून ज्योति-सबारी अनिप्राकृत प्रसंग भी केवल सूचित किये गये हैं । इसमे स्पष्ट है कि रमच पर अतिप्राकृत घटनाओं की प्रस्तुति का नाटककार ने यथासभव परिहार किया है । विजयवशीय मे भरतमुनि का शाप, इन्द्र का अनुग्रह उर्वशी का रूप-परिवर्तन आदि प्रसंग भी सूच्य कथावस्तु के अंग हैं । हम बता चुके हैं कि मालविकाग्निमित्र मे अशोक-दोहद की रमणीय कल्पना, जिसके मूल मे एक अतिप्राकृत विश्वास निहित है, वस्तुतः नाटक की मानवीय प्रणय-कथा का ही एक प्राकृतिक प्रतिरूप है । इन उदाहरणों से सिद्ध है कि कालिदास ने अनिप्राकृत तथ्यों का प्रयोग अपने नाटकों की मानवीय कथा को अधिक मर्मस्पर्शी व प्रभावशाली बनाने की दृष्टि से ही किया है । यह ठीक है कि उनके कारण नाटकों मे एक अवास्तविक वातावरण की सृष्टि हुई है, पर यह अवास्तविकता नाटकरुचि की कला का एक छाप या आवरण मात्र है जिसके भीतर उमने मानव-जीवन के गभीर व मार्मिक पक्षों का विधान किया है । यही कारण है कि कालिदास ने जिन मार्मिक व पौराणिक कल्पनाओं के आधार पर अतिप्राकृत तत्वों का प्रयोग किया था आज उनमे वैसी श्रद्धा न रहने पर भी उनकी कृतियों का मानवीय महत्त्व व मूल्य अनुप्राण है ।



शूद्रक और विशाखदत्त के नाटको में अतिप्राकृत तत्त्व

संस्कृत के सामाजिक नाटका की परंपरा में शूद्रक का मृच्छकटिक और विशाखदत्त का मुद्राराक्षस मूषण्य कृति हैं। शास्त्रीय -ष्टि से प्रथम 'प्रकरण' है और द्वितीय 'नाटक'। प्रथम में उज्जयिनी के दग्ध ब्राह्मण व्यापारी चारदत्त व गणिका वसन्तसेना की प्रणय-कथा उस यको में प्रस्तुत की गयी है। मुख्य कथा के साथ राजनैतिक विद्रोह का प्रामाणिक वृत्त गुच्छित है नाटकका न प्रस्तुतिविधान का अपूर्व प्रावीण्य प्रकट किया है। मुद्राराक्षस में चाणक्य और राक्षस दो विरोधी राजनीतिज्ञों के राजनैतिक दावपेंचों में अनेक सघर्ष तथा उनमें चाणक्य की कुटिल व सुप्रयुक्त नीतियों की भव्यता की कहानी साम अको में निबद्ध की गयी है। चाणक्य का उद्देश्य विद्रोह नष्टों के आभिषेक व सुयोग्य अमात्य राक्षस को चन्द्रगुप्त का मन्त्रिव्य स्वीकार कराना है। उनकी सभी नीतियाँ व कार्य इसी उद्देश्य की ओर उन्मुख हैं। नाटकीय वृत्त की लक्ष्योन्मुख, तरुण्यमत व मञ्जुष्ट योजना की दृष्टि में मुद्राराक्षस एक अद्वितीय कृति है। प्रत्यक्ष या अप्रत्यक्ष किसी भी रूप में शृंगार रस का अभाव इसकी एक विरल विशेषता है। यह एवाभूत पुरुष प्रधान नाटक है, केवल अंतिम अंक में एक स्त्री पात्र का नगण्य भूमिका दी गयी है।

मृच्छकटिक व मुद्राराक्षस के रचनाकाल के विषय में विद्वानों में मतभेद का अभाव है तथापि इनका गणना संस्कृत के अपेक्षाकृत प्राचीन नाटका में की जाती है।¹ इनके रचयिता शूद्रक व विशाखदत्त के विषय में हमारी जानकारी प्रस्तावनाओं

- 1 विभिन्न विद्वानों ने ई० पू० द्वितीय शतक से लेकर पाठ शतक ई० के बीच मृच्छकटिक का रचनाकाल निर्धारित किया है। कुछ मन कानिदास के पहले की कृति मानते हैं तो कुछ बाद की। मुद्राराक्षस के रचनाकाल के विषय में मुख्यतः दो मत अधिक प्रचलित हैं। एक मत के अनुसार विशाखदत्त गुप्तसम्राट् चन्द्रगुप्त विक्रमादित्य के समकालीन थे जिसका उल्लेख मुद्राराक्षस के अन्तर्वाक्य में किया गया है। दूसरे मत के अनुसार विशाखदत्त कानिदास के अनिष्ट समकालीन सिद्ध होते हैं। मुद्राराक्षस की कुछ प्रतिक्रिया में तत्काल के अतर्गत चन्द्रगुप्त के स्थान पर चरन्धरजी पाठ मिलता है किन्तु विद्वानों ने मौखिक अन्तिमर्मा से अन्तिम भाग है तथा इनके आधार पर विशाखदत्त का स्थितिकाल छठी शताब्दी के अन्तिम धरण में स्वीकार किया है। मृच्छकटिक व मुद्राराक्षस के रचनाकाल के विषय में दो बीच संस्कृत ग्रन्था पृ० 128-131 तथा पृ० 201 वाले इतिहास ग्रन्थ पृ० 88-93 तथा 112-113, दे व दामोदर हिन्दी बाब संस्कृत लिटरेचर पृ० 249-242 तथा

मे बताया गई बातों से आगे नहीं जानी । शूद्रक को कुछ विद्वानों ने ऐतिहासिक राजा सिद्ध करने का प्रयत्न किया है, पर अन्य विद्वान् उसे मात्र एक पौराणिक व्यक्ति मानते हैं । आम के चारुदत्त के साथ मृच्छकटिक का सम्बन्ध भी विवाद का ज्वलन् विषय रहा है । पर अब अधिकांश विद्वान् इस बात पर सहमत प्रतीत होते हैं कि मृच्छकटिक चारुदत्त का ही परिवृद्धित रूप है ।¹ किन्तु 'चारुदत्त' का अस्तित्व होने पर भी मृच्छकटिक को अनेक दृष्टियों से एक मौनिक व महान् नाटक होने का गौरव प्राप्त है ।

यद्यपि ये दोनों ही नाटक सामाजिक विषयवस्तु पर आधारित हैं, पर मृच्छकटिक का सामाजिक फलक मुद्राराक्षस से अधिक विस्तृत है । तत्कालीन लोक-जीवन के विभिन्न स्तरों व पक्षों का—विशेष रूप में मध्यम व निम्न वर्गों का—जैसा विराट व व्यापक चित्रण इसमें हुआ है वैसा सस्कृत के किसी अन्य नाटक में नहीं । मुद्राराक्षस भी राजनैतिक दयायवादी नाटक के रूप में एक अप्रतिम कृति है । नाटक के रूप में उसकी संरचनात्मक उपलब्धिया प्रथम कोटि की हैं । ये दोनों नाटक अनेक दृष्टियों से समानता लिये हुए हैं । दोनों के कथानक घटनायुक्त और गतिशील हैं, पात्र जीवन्, व्यक्तित्वमय और आभासिक हैं तथा नाटकीय वातावरण ऐहिक और मानवीय । सस्कृत नाटक के क्षेत्र में शूद्रक और विशाखदत्त दोनों ही लोक छोड़ कर चलने वाले तथा नूनन भाग के अन्वेषक नाटककार हैं । नाटक को वाक्यात्मक कल्पना और भावना के वायव्य लोक में उतार कर लोक-जीवन की कठोर भूमि पर स्थापित करने में इन दोनों का अपूर्व योगदान रहा है । सस्कृत के विस्तृत नाट्य-साहित्य में ये दो कृतिया ही ऐसी हैं जो नाटक के भारतीय व पश्चात्त्य उभय मानदण्डों पर समान रूप से खरी उतरती हैं । इसीलिए पश्चात्त्य विद्वानों ने इन दोनों की मुक्तकठ से प्रशंसा की है ।²

सस्कृत में नाटक और प्रकरण-रूपक की इन दो प्रतिनिधि विधाओं में प्रकृति

1 ४० ए०डी० गुमालकर आम ए स्टडी, पृ० 155-178

2 माधर विलियम राइडर व विचार में "शाकुन्तल और उत्तररामचरित केवल भारत में ही मिले जा सकते हैं, किन्तु भारतीय नाट्यकला की दोष परम्परा में एकमात्र शूद्रक ही सर्व दृष्टियों में हैं । शाकुन्तल एक हिन्दू कथा है और माघव हिन्दू नायक, पर सस्यानक सैन्स व मदरिका विश्वनाथरि हैं ।" २० मृच्छकटिक के माधर राइडर कृत अर्थों की अनुवाद दि लिटिन् के बाट' की भूमिका पृ० 16 (हावर्ड आरियटल गिरीज, नवम भाग, हावर्ड मुनिवर्सिटी, 1905) हनरी वेल्स के मतानुसार 'मृच्छकटिक एक ऐसा रूप है जिसमें आशीन हावर्ड सस्कृत नाट्य प्रतिभा विश्व के सुदूरतम स्थानों तक विचारण करती है । २० निम्न सस्कृत प्लेज, पृ० 43 बीप ने मुद्राराक्षस को सस्कृत के सर्वश्रेष्ठ नाटकों में से माना है जिसका भारत में समुचित सम्मान नहीं हो गया । २० सस्कृत ड्रामा, पृ० 205

और उद्देश्य की दृष्टि में प्रारम्भ में ही प्रगल्भ रहा है। सम्भव है सस्कृत-नाट्य की दो स्वतंत्र धाराओं के चरम विकसित रूप हैं।¹ इसीलिए इनमें क्यावस्तु, पात्र तथा मर्म नाटकीय वातावरण की दृष्टि से प्रभूत अन्तर पाया जाना है। नाटक प्रायः महाकाव्यों, पुराणों व लोक-कथाओं का प्रख्यात कथाओं को लेकर लिखे गये हैं, जबकि प्रकरण की वस्तु उत्पाद और समसामयिक होना है। नाटक प्रायः पुराण-कथाओं व महाकाव्यों के अतीत, दूरवर्ती, अलौकिक व अतिमानवीय वातावरण में शत्रुता भरे हैं जबकि प्रकरण का सबस्व है सन्निकृष्ट, प्रस्तुत व सामयिक जीवन के परिचित व दैनन्दिन परिदृश्य का चित्रण। अतः प्रकरण की सामाजिक व यथार्थ-भुक्ती वस्तु में अतिप्राकृत तत्त्वों के लिए बहुत कम अवकाश रहता है। यह बात मृच्छकटिक पर पूरी तरह लागू होती है। दूसरी ओर मुद्राराक्षस नाटक होते हुए भी परम्परागत नाटकों की धार्मिक व पौराणिक कल्पनाओं तथा अतिमानवीय सदमों से सर्वथा रहित है। उसके अध-ऐतिहासिक प्रख्यात कथानक में नाटककार ने सम्भवतः अपने समकालीन राजनैतिक जीवन की निम्न यथार्थताओं का ही प्रकारान्तर से चित्रण किया है। उसका ध्येय चारण्य और राक्षस के नीति-निष्ठा मानव-व्यक्तित्व को ही प्रकाश में लाना है, अतः मृच्छकटिक के समान इसमें भी अलौकिक तत्त्वों का अभाव सर्वथा युक्तिसंगत है।

अतिप्राकृत लोकविश्वास

कथा व पात्रों के रूप में अतिप्राकृतिक तत्त्वों का विनियोग न होने पर भी कतिपय लोकविश्वासों से सूचित ये तत्त्व इन नाटकों में भी आ गये हैं। सिद्धादेश, शकुन व दैव-मन्त्रों विश्वास इसी कोटि में आते हैं। सिद्धादेश भविष्यज्ञान का, शकुन मानवीय व प्राकृतिक जगत् में निहित दैवी शक्तियों का तथा दैवविषयक विश्वास मानव-कायकलाओं को अदृश्य रूप में संचालित करने वाली किसी दैवी शक्ति का बोधक कहा जा सकता है।

सिद्धादेश मृच्छकटिक के अनुसार किसी सिद्ध पुरुष ने गोपालदत्तक आर्यक के बारे में यह आदेश (भविष्यवाणी) किया है कि वह राजा बनेगा। इस भविष्यवाणी में विश्वास करके ही ददुराव व शविलज जैसे उज्जयिनी के अस्तित्व नवयुवक उसके गुप्त दल में सम्मिलित हो जाते हैं तथा राजा पालक भी संप्रसन्न होकर उसे कारागार में हस्ताक्षर देता है।² इस प्रकार राजनैतिक विद्रोह के प्रासंगिक वृत्त के

1 द० बी० रायचन दि साग्रल ज्ये इन सस्कृत, पृ० २

2 ददुराव 'कवित्वं च मम प्रियवर्ग्यमनं शक्तिनैव, यथा किंन आयकनाया गोपालदत्तक सिद्धादेशेन स्यादिति राजा भविष्यति' इति। सर्वस्वात्मदक्षिणे जलमनुसरति। तद्वदपि तत्त्वमपिमेव गच्छामि। (इति शिवास्त) मृच्छ०, ४, पृ० ६३ (नियत भाग्य प्रेक्ष, अष्टम सूत्राण बर्द्ध, १९५०) (नपथ्ये) क० का० प्र० मो०। राष्ट्रीय सम्मानपत्रमिति—एव खन्दायको गोपालदत्तको राजा भविष्यतीति सिद्धादेश-प्रत्य-पत्तिस्तेन पालकेन राजा चापादनीय घोरे वचनागारे बद्ध बही, ४, पृ० ११२

विद्वान्म तथा मुख्य ब्रह्मा के साथ उसने एकमूर्तीकरण में 'सिद्धादेश' को पर्याप्त महत्त्व दिया गया है । यह उत्प्रेक्षणीय है कि भाम ने स्वप्नवासवदत्त में, वालिदाम न भालविव्राग्निभिन्ने तथा हर्ष ने रत्नावली में सिद्धादेश का एक कथानक-रूप के रूप में प्रयोग किया है । ऋषि, मुनि, योगी आदि सिद्धपुरुषों के वचनों की सत्यता में अनन्य आस्था भारतीय आश्विनिका का मदा से ही एक अभि रहीं है । नाट्यकार ने यही इसी आस्था का नाटकीय विनियोग किया है ।

शङ्कन मृच्छरट्टिक में भावी अशुभ के सूचक के रूप में कतिपय शकुनों का वर्णन मिलता है। नवम अंक में जब चारदत्त व्यायानय में बुलाया जाता है तब मार्ग में उसे अनेक प्रकार के अपशकुन दिखाई देते हैं, जस एक कौड़ा सूखे वृक्ष पर बैठा हुआ बर्कश ध्वनि में काव-काव कर रहा है, चारदत्त की वाणी आँख फड़क रही है, एक विकराल विषधर मार्ग में पड़ा हुआ है, भूमि गीली नहीं है फिर भी चारदत्त का पाव फिसल रहा है और उसका वामभुज बार-बार काप रहा है। चारदत्त के विचार में ये अपशकुन उसकी महापौर मृत्यु की असंदिग्ध सूचना द रहे हैं।¹² यहाँ यह विश्वास व्यक्त हुआ है कि कोई ऐसी अज्ञात शक्ति है जो मनुष्य को शारीरिक विकारों व प्राकृतिक जातु के विविध लक्षणों या परिवर्तनों द्वारा भावी शुभ या अशुभ का आभास देकर पहले से ही उसके विषय में सावधान कर देती है।

विधि या दैव मानव-व्यापारों की परिचालक व नियामक शक्ति का रूप में विधि या दैव की धारणा भारतीय जीवन-दृष्टि का चिह्नन ग्रहण रही है। मृच्छ-कटिक व मुद्राराक्षस दोनों में ही इस विश्वास का चित्रण मिलता है। प्रथम में चारुदत्त, वसन्तमेला, आर्यभट्ट, पादक, शङ्कर आदि पात्रों के आचस्मिक स्थिति-परिवर्तन का दृश्य उपस्थित कर नाटककार ने मानवजीवन की सम-विषम गतिपथ में विधि की प्रभविष्णु भूमिका का मार्मिक निर्देश किया है। वह विधि कुरूपप्रघटिता के समाप्त किमी को ऊपर ले जाता है तो किसी को नीचे, किसी को रीता करता है तो किसी को परिपूर। इस प्रकार वह लाभ में परस्पर-विरुद्ध स्थितियों का एक साथ बाध कराता रहता है।²

मुद्राराक्षस ने चारुवय की कुटिम नीतियों के तमझ वार-वार पराभूत होकर राक्षस अपनी सफलता और स्थितिविषय के लिए दैव की दोषी ठहराता है। उसके विचार में महाशक्तिशाली नन्दों का विनाश मनुष्य के प्रयत्नों की छिन्न-भिन्न करने

१ दही, ९, १०-१३

2 कश्चित्पुष्टिनि प्रपूयति वा कश्चिन्मद्यन्मनि
 कश्चिन्मदविष्टो भवति च पुन कश्चिन्मद्यन्मदाह्वान ।
 मन्त्रोपमन्त्रिणमहनिमिमा तद्विचिनि काय
 नैषदीहति कृपयन्मद्यन्मदायप्रमत्ता विधि ॥ बही, 10 59

वाले विधि का ही विनाश है ।¹ नन्दकुल का वास्तविक शत्रु ब्राह्मण चारण्य नहीं, अपितु दैव है ।² राक्षस अपने बुद्धिविशिष्ट ने नन्दी के शत्रु चन्द्रगुप्त को मर्मभेदन करना चाहता है, पर उसे शक्य है कि कहीं अदृश्य दैव पुनः उसका धर्म न बर्न जाये ।³ मलयकेतु ने राक्षस का नीयन में जो अविश्राम किया उसका भी कारण दैव को माना गया है । ईश से आहूत व्यक्ति की बुद्धि पूर्णतया विपर्यस्त हो जाया करती है ।⁴ इसमें प्रतीत होता है कि विशाखदेव 'दैववाद' को निराश व अमफन व्यक्ति का जीवन दशन मानते हैं । यह स्वाभाविक ही है कि मनुष्यता की सीढ़ियाँ पर अप्रतिष्ठ शत्रुने वाचा चारण्य दैववाद को अज्ञो के जीवन दशन में अधिक नहीं मानता—
“दैवमविद्वान् प्रमारायन्ति ।” (मुद्रा० ३, पृ० ६२) ।

मृच्छकटिक के तृतीय अङ्क में चाम्दन के घर में चोरी करने के लिए प्रविष्ट दृष्टा शक्तिरक एक ऐसे अभिमन्त्रित बीज का प्रयोग करता है जो भूमि पर डालने ही, यदि उसके नीचे धन छिपा हो फूट जाता है तथा गुप्त धन की सूचना दे देता है ।⁵ टीकाकार पृथ्वीवर के अनुसार चौरशास्त्र की प्रसिद्धि के आधार पर नाटककार ने यह बात प्रस्तुत की है ।⁶

नाट्यशास्त्रीय ग्रन्थों में विशाखदत्त की दो ग्रन्थ कृतियों का पता चलता है जिनकी अप्राप्ति संस्कृत नाटक साहित्य की महती क्षति कही जा सकती है । इनमें से एक 'दैवीचन्द्रगुप्त' नामक प्रकरण था जिसमें गुप्त-कालीन इतिहास की एक महत्वपूर्ण घटना का विवरण दिया गया था । गुप्तनरेश रामगुप्त को शकगज के हाथों पराजित होकर एक अपमानपूर्ण संधि के लिए बाध्य होना पड़ता है । इस संधि के अनुसार रामगुप्त की गनी ध्रुवदेवी शकराज की समर्पित की जानी है । रामगुप्त का छोटा भाई कुमार चन्द्रगुप्त, जो आगे चलकर भारतीय इतिहास में चन्द्रगुप्त विक्रमादित्य के नाम से प्रसिद्ध हुआ, इस गहित संधि को सहन नहीं कर पाता । वह ध्रुवदेवी के

1 तम्पद विपुल निधे विनमित पुंसा प्रथमच्छिद ॥ मुद्रारामन, 521 (श्री मी० आर० देवदर व वी० एम० बेडेकर द्वारा संपादित प्रथम संस्करण बम्बई, 1943)

2 ईव हि मन्दकुलशत्रुः सौ न विप्र ॥ वही, 67

3 तस्मैव बुद्धिविशिष्टेन मितरमि मम धर्मोपदेः यदि न दैवप्रदशमानम् । वही, 28

4 दैवोपहास्य बुद्धिरयथा सर्वा विपर्यस्यति ॥ वही, 68

5 तममापि नाम शक्तिरकस्य अभिष्ट द्रव्यम् । भवतु बीजं प्रतिपादि । (तथा कृत्वा) निमित्तं बीजं न स्वच्छिन्नायीभवति । अये परमायदित्योऽयम् । भवतु, पञ्जलि ।

मुच्छ० 3, पृ० 86

6 अभिमन्त्रितो बीजविशेषोऽन्तर्गतमहितभूतत्वे सिद्धो बहुवीर्यवति इति चौरशास्त्रप्रसिद्धिः । वही, 3, पृ० 86 पर पृथ्वीवर की टीका ।

वेष में शंकराज के शिविर में जाकर उसका वध कर देता है। यद्यपि आगे की कथा पूरी तरह स्पष्ट नहीं है, पर नाटक का अंत चन्द्रगुप्त द्वारा कायर व बनीब रामगुप्त के वध तथा ध्रुवदेवी के साथ विवाह के रूप में होता है।¹ नाट्यशास्त्र के विभिन्न ग्रंथों में इस नाटक के जो कुटपुट विवरण मिलते हैं उनमें केवल एक ही अतिप्राकृत तत्त्व का उल्लेख प्राप्त होता है। रामगुप्त द्वारा की गयी संधि से जब ध्रुवदेवी अपमान, भय और वितृष्णा के भावों से स्वयं को आहत अनुभव करती है, तभी रात्रि हो चुकी होती है और चन्द्रगुप्त इस समस्या के समाधान के लिए बेतालमाधना² की बात सोचता है। शमशान में रहने वाले भूत, प्रेत, पिशाच, वेताल आदि अतिप्राकृत प्राणियों को प्रसन्न कर अपनी उद्देश्य-मिद्धि में उनकी सहायता लेने की बात भारतीय लोककथाओं की एक बहुप्रयुक्त कथानक रूढ़ि रही है जिस पर तत्कालीन शाक्यधर्म का प्रभाव है। कथामरित्सागर में बेताल, पिशाच, प्रेत आदि की साधना के अनेक प्रसंग आये हैं।³ भवभूति ने मालतीमाधव के पंचम अंक में लोककथाओं से गृहीत इस कथानक रूढ़ि का बड़ा ही सुन्दर प्रयोग किया है। यद्यपि 'देवीचन्द्रगुप्त' में कुमार चन्द्रगुप्त ध्रुवदेवी के सम्मान की रक्षा के लिए अन्ततः बेताल-साधना का माग नहीं अपनाता, तथापि उसका उल्लेख मात्र तत्कालीन साक्ष्यविश्वास का सूचक है। विशाखदत्त ने राजा उदयन की प्रणयकथा के आधार पर 'अभिसारिकावचितक' नामक एक नाटक और लिखा था पर नाट्यशास्त्र के ग्रंथों में इससे संबंधित जो विवरण मिले हैं उनमें किसी अतिप्राकृत तत्त्व का उल्लेख नहीं मिलता। इसी प्रकार शूद्रक के 'पद्मप्राभृतक' भाण में भी ऐसा कोई उल्लेखनीय तत्त्व उपलब्ध नहीं होता।

निष्कर्ष

मृच्छकटिक और मुद्राराक्षस दोनों में अतिप्राकृत तत्त्वों का लगभग अभाव है। इनमें न कथा के अन्तर्गत कोई अलौकिक घटना आई है और न इनका कोई पात्र ही अतिमानुषिक है। हमने ऊपर जिन दो चार तत्त्वों का उल्लेख किया उनका नाटकीय दृष्टि से कोई विशेष महत्त्व नहीं है। केवल तत्कालीन समाज के प्रचलित विश्वासों के रूप में ही उनका विन्यास किया गया है। ये विश्वास किसी अतिप्राकृत घटना, तथ्य या पात्र को प्रत्यक्ष उपस्थित नहीं करते, केवल उनका नकेल मात्र देते हैं। अतः उनके कारण इन नाटकों के दैनन्दिन यथाथ यातावरण पर कोई प्रतिकूल प्रभाव नहीं पड़ता। यह बहाने की आवश्यकता नहीं कि अतिप्राकृत तत्त्वों का स्थूल व प्रत्यक्ष समावेश इन नाटकों की सामाजिक विषयवस्तु व अंतर्भूतना के अंगुल नहीं होता। अतः इस विषय में शूद्रक और विशाखदत्त न जो मयम प्रदर्शित किया है वह उनकी नाट्य-प्रतिभा का एक ज्वलन्त प्रमाण है।

— — —

- 1 २० श्री० राघवन—हृत 'दि मोगल प्ले इन मरुत' में इस नाटक की कथावस्तु का विवरण, पृ० ८-११
- 2 ये बनि ना (शकपतिना ?) पर हृच्छम् आपन्ति रामगुप्तस्य घातारम् अनुग्रिप ? उगं यान्तरागोचरे प्रतीकारे निजि वेता नमाउनमध्यवस्थन कुमारगुप्त आत्रेयण विदुषरन उक्त (उक्त) श्री० राघवन 'भीमार्कथ मारप्रकाश' पृ० ८६० पर उद्धृत।
- 3 २० कथामरित्सागर ३ ४ १५४-१५६, १८ २ ३ ७०

हर्ष के नाटको में अतिप्राकृत तत्त्व

हर्षदेव (सम्राट् हर्षवर्धन, शासककाल ६०६ से ६४८ ई०) के तीन रूपको^१ में से दो—प्रियदर्शिका और रत्नावली नाटिकाएँ हैं और नृतीय कृति नागानन्द एक नाटक। प्रथम दो में लोकरूपाओं में विख्यात ललित एवं विरासी वत्सराज उदयन के अन्न पुर के प्रणय-प्रसंग अंकित हैं। विषयवस्तु, षटनाविन्यास, पात्र-चित्रण, भाव-व्यञ्जना तथा नाट्यपद्धति की दृष्टि में ये दोनों नाटिकाएँ परस्पर प्रतिरूप-भी लगती हैं। कुछ महत्त्वपूर्ण पात्र—जैसे—धन्तराज, बामवदत्ता, काचनमाला, योगन्धरायण और वसन्तक दोनो में समान हैं। नायिकाओं—आरण्याका और मागगिका—में भी नाम मात्र का अन्तर है, उनके व्यक्तित्व, स्वभाव व जीवन की परिस्थितियों में पर्याप्त साम्य है। तथापि कवि ने नाट्यकला की दृष्टि से रत्नावली प्रियदर्शिका से उत्कृष्टतर कृति है। रत्नावली में नाटककार ने प्रियदर्शिका की विषयवस्तु को ही अधिक परिष्कृत व कलात्मक रूप में पुनर्निबद्ध किया है। नागानन्द—विशेष रूप में उसका उत्तरार्ध—सम्पूर्ण नाटक माहित्य की एक विशिष्ट उपन्यास है जिसमें हर्ष ने पुराणों व लोककथाओं में वर्णित गरुड व नागों के बीच की पारम्परिक कथा के आधार पर बौद्धों के संवर्धनकरणा व आत्मोन्मेष के आदेश का बड़ा ही प्रभावशाली चित्र अंकित किया है।

- १ इन तीनों की प्रस्तावनाएँ आपस में काफी मिलनी-जुलती हुई हैं तथा वस्तुविधान, चरित्र-चित्रण व नाट्यपद्धति की दृष्टि से इनमें इतना साम्य है कि इनमें एक ही व्यक्ति द्वारा प्रणीत होना में कोई गन्देह नहीं रह जाता। सम्भवतः के एक कथन (काव्यप्रकाश, १२ की वृत्ति) के आधार पर परवर्ती टीकाकारों ने इन रूपको-विशेषण रत्नावली के हर्षकृत होना में गन्देह व्यक्त किया है, परन्तु यह माध्य बहुत बाद का तथा आतिथ्यलक होना के कारण प्रामाणिक नहीं माना जा सकता। इमिम (७वीं शती ई०) तथा दामोदरगुप्त (९ वीं शती ई०) के माध्यों से निश्चित है कि इनके समय में इन रूपको के हर्षकृतत्व में कोई सन्देह नहीं था। (दे० हिन्दूी भाषा संस्कृत निरूपण दे० दामगुप्त, पृ० २५५-२५६)।

नागानन्द की तुलना में प्रियदर्शिका और रत्नावली में अतिप्राकृत तत्त्वों का स्वभावतः सीमित प्रयोग हुआ है। नागानन्द में आधारकथा की पौराणिक प्रार्थनाओं की दिव्यता तथा नाटककार के धार्मिक व नीतिवादी दृष्टिकोण के कारण ये तत्त्वों के समावेश के लिए अधिक अवकाश रहा है। नाटिकाओं में इन तत्त्वों का विशेषण निवहण मणि के अन्तर्गत प्रयोग हुआ है जिसका उद्देश्य नाट्यज्ञानों विधान के अनुसार अद्भुत रस की योजना द्वारा नाटक के अंत की चमत्काय बनाना है। नाटककार ने सिद्धादेश, शकुन, दोहद, देव आदि से सर्वांग बुद्ध कथानक-लक्षितों व लोकविश्रामों का भी इन नाटिकाओं में कहीं-कहीं विनियोग किया है, पर उनका नाटकीय दृष्टि से महत्त्व नगण्य है। ये तत्त्व अधिकतर नाटिकाओं की पृष्ठभूमि में ही रहे हैं, उन्हें कथावस्तु का सार्थक अंग नहीं बनाया जा सका है।

प्रियदर्शिका

मन्त्रविद्या द्वारा विपचिक्किता प्रियदर्शिका सम्भवतः हर्ष की प्रथम कृति है। इसके चतुर्थ अंक में मन्त्र विद्या द्वारा विपचिक्किता के रूप में एक विशिष्ट अतिप्राकृत तत्त्व की योजना मिलती है। ईर्ष्यालु वासवदत्ता द्वारा बन्दी बनायी गई आरण्या प्रणय में निराश होकर आत्महत्या के लिए विपपान कर लेती है। बत्सरान उसका कभी पागलोक गये थे और वहाँ से विपनिवारण की विद्या सीख कर आये थे।¹ वासवदत्ता की आज्ञा से आरण्या का भूच्छित्त व सरणासन्न दशा में चिक्किता के लिए बत्सरान के पास लायी जानी है। बत्सरान अपनी मनविद्या के अलौकिक प्रभाव से उसे पूर्णतया स्वस्थ कर देने है।²

मन-तन्त्र आदि गुह्य विद्याओं में पाए जाने वाली अलौकिक शक्तियों में भारतीयों का प्राचीनकाल से ही विश्वास रहा है। आज बीसवीं शताब्दी में भी यह विश्वास सर्वथा निर्मूल नहीं हुआ है। अतः हम सोच सकते हैं कि श्री हर्ष के समय में मन्त्रविद्या की प्रभविष्णुता में सामान्य जनो की कितनी गहरी आस्था रही होगी।

1. मनोर्ग्रे सन्निहृत्वाय ताम् । नागभाकादगृहीतविषविष आयुधोऽत्र कृतम् । प्रि० २० ४, ५० १८ (चौधरी विद्याभवन वाराणसी १९५५) ।

2. उन्मत्त म विपचिक्किता की मात्रिक शक्ति की कल्पना सम्भवतः हर्ष की जरूरी उद्भावना है क्योंकि उन्मत्तवस्था के किसी भी सोन में इसका उल्लेख नहीं मिलता । २० ४१० नीति वारणसी इत 'मि' स्टोरी ऑफ विष उदयन, पृ० ६०

3. (राजापत्य प्रियन्तनाया उपरि हस्त निषाय मन्त्रस्मरण नाटयति)
(प्रियदर्शिका शनक्षतिप्रति)

वागवत्ता—वायुपुत्र निट्टिया प्रत्युज्जीविता में भगिनी ।

विप्रपत्तन—पद्मा देवस्य निषाप्रभाव । प्रि० २० ४, पृ० १०२-१०३

प्रस्तुत प्रसंग की योजना का सकेत समव है श्री हर्ष की कालिदाम के मालविकाग्निमित्र से मिला हो जिसमें उदकु भविष्यतया तथा नागमुद्राग्नि अगुनी के द्वारा मपविष के निवारण की बात बही गयी है । यह इम अद्भुत तत्त्व द्वारा लेखक ने अपन नायक के ध्यवित्तव की असाधारणता का सकेत देते हुए उसे अपनी प्रेमिका के प्राण-रक्षक के रूप में गौरवान्वित किया है । नाटककार ने इम प्रसंग को आगण्यका की वास्तविकता के रहस्योद्घाटन एवं नाटक की सुखद समाप्ति के साथ सहजिष्ट कर दिया है जिससे उसकी वस्तुयोजना की प्रवीणता प्रकट होती है । हम बता चुके हैं कि भरत ने नाटक को निर्वहण मधि मे अद्भुत रम की योजना पर विशेष बल दिया है । सम्पूर्ण नाटक में यह योजना प्रायः अतिप्राकृत तत्त्वों के रूप में ही होती है । ये तत्त्व तत्कालीन सावविश्रामों के अविभाज्य भाग थे अतः उनकी योजना में नाटककार के सामने प्रेक्षकों के मन में अविश्राम या सशय जाग्रत करने का खतरा नहीं था ।

रत्नावली

इम नाटिका में निम्नलिखित अतिप्राकृतिक तत्त्वों का प्रयोग मिलता है—
(१) मित्रादेश (२) मानव-व्यापारा ये विभिन्न ही भूमिका (३) मन्त्रादि द्वारा लताग्रो में पुष्पोद्गम तथा (४) ऐन्द्रजामिक चमत्कार । इनमें से रथावस्तु की दृष्टि से प्रथम व चतुर्थ विशेष महत्वपूर्ण हैं ।

मित्रादेश इसका शाब्दिक अर्थ है मित्र पुष्प का आदेश या वचन । इस शब्द का प्रयोग आन्त्यात्मिक शक्ति से सम्पन्न किसी सिद्ध पुष्प द्वारा की गई भविष्य-वार्ता के अर्थ में होता है । भारतीय परम्परा में ऋषि, मुनि, योगी, साधु, सन्त आदि सिद्धिसम्पन्न व्यक्तियों में भूत भविष्य व वर्तमान तीनों कालों के विषयों को जानने की शक्ति मानी जाती रही है । यह विश्वास किया जाता है कि वे किसी के विषय में जो भी भविष्यवाणी कर देते हैं वह अक्षरशः सिद्ध मत्व होती है । श्री हर्ष ने प्रस्तुत नाटिका में इसी लोकविश्वास के आधार पर, मुख्य प्रणयकथा की आधारभूमि तैयार करने की दृष्टि से, मित्रादेश के अतिप्राय का समावेश किया है । यह भारतीय लोककथाओं व उसमें अनुप्राणित शिष्ट साहित्य का एक बहुप्रयुक्त अभिप्राय रहा है । भाम ने स्वप्नवासनवदत्त में, कालिदाम ने मालविकाग्निमित्र में तथा शूद्र ने मृच्छ-कटिक में इसका उपयोग किया है, यह हम पहले बतला चुके हैं । हर्ष ने समस्त स्वप्नवासनवदत्त व मालविकाग्निमित्र से इसका सकेत ग्रहण किया होगा । यह हमी से स्पष्ट है कि इन दोनों नाटकों के समान रत्नावली में भी पात्रविशेष के किसी काय, आचरण या नाटकीय वस्तुस्थिति के स्पष्टीकरण अथवा औचित्यप्रदर्शन के लिए इसका प्रयोग किया गया है ।

रत्नावली के विषय में किसी सिद्धपुत्र ने यह भविष्यवाणी की थी कि उसका विवाह जिस व्यक्ति के साथ होगा वह एक सावेंभौम राजा बनेगा ।¹ इस मिथ्यादेश की बात जानकर तथा उसमें विश्वास करके ही मंत्री योगन्धरायण ने सिंहेश्वर ने वत्सराज के लिए रत्नावली की याचना की थी । स्वामिभक्त योगन्धरायण वत्सराज को एक चक्रवर्ती राजा के रूप में देखना चाहता है । इसीलिए उसने वामदेवता की मूर्तु का कूठा प्रवाद फैलाकर भी रत्नावली को वत्सराज के लिए प्राप्त करने का प्रयत्न किया ।

श्री हर्ष ने मिथ्यादेश के अभिप्राय को एक विशेष प्रयोजन से प्रयुक्त किया है । इसके द्वारा उसने वत्सराज के अन्त पुर में रत्नावली (सागरिका) की उपस्थिति की तर्कसंगत व्याख्या के साथ-साथ प्रणयकथा की पृष्ठभूमि में स्वामिभक्त व दूरदर्शी मंत्री की नीतिपूर्ण भूमिका का भी निर्देश किया है । योगन्धरायण की इस भूमिका की पूरी शक्ति व ध्याप्ति का सामाजिक को नाटक के अन्तिम अंक में बोध होता है ।² श्री हर्ष को योगन्धरायण की उक्त भूमिका का सकेत शायद परम्परागत लोक कथाया तथा भास के उदयन-मवधी नाटकों में मिला होगा ।

मानव-व्यापारों में विधि की भूमिका भारतीय विचारधारा मानव-काम कलापों में विधि या भाग्य की भूमिका को चिरकाल से स्वीकार करती आयी है । विधि, अदृष्ट या भाग्य की अपरिहार्य शक्ति में विश्वास एक अमूल्य भारतीय के जीवन-दर्शन का महत्त्वपूर्ण तत्त्व है । रत्नावली में श्री हर्ष ने भी अपने युग के लोगों में प्रचलित इस सर्वमान्य विश्वास को चित्रित किया है । वे विधि या भाग्य को मानव-व्यापारों का अदृश्य रूप से संचालन व नियन्त्रण करने वाली शक्ति के रूप में स्वीकार करते हैं । इस दृष्टि से नाटक की प्रस्तावना में सूत्रधार के द्वारा कह गये वे शब्द द्रष्टव्य हैं—

“अनुद्भूत विधि अग्न्य द्वीप मे, समुद्र के मध्य से या दिग्बन्ध में भी अभिमत वस्तु की लाकर उमके साथ तत्क्षण समीप करा देता है ।³

1. योगधरायण — (इतिहास) नव धूयताम् । इय मिहेश्वरदृष्टिना मिथ्येनादिष्टा यथा योऽन्दा पाणि दृष्टीयति स सावेंभौमा राजा भविष्यति । तन्मन्त्रत्रयपादस्माभिः स्वाम्यस्य बहूनां प्रायश्च मानेनानि मिहेश्वरेण दद्यात् वामदेवतायास्त्रितयेः पण्डितेना यदा न दत्तं तदा सावाययनं बलिना देवी दग्धति प्रसिद्धिमुत्पाद्य तदन्तिष्ठ बाध्यव्य प्रहित ।
(रत्नावली, 4, पृ० 203 (चौत्रका संहृत विरीच, वाराणसी, 1964)

2. वही, 4 पृ० 203-204

3. द्वीपादन्तर्गताः अध्यादरि जननिधनिगाऽप्यन्तान् ।

आनीय शक्तिं धन्यति विविधममृतमिमुश्रीभूत ॥ वही, 1 ॥

यहां लेखक ने स्पष्ट नाटिका के मुख्य प्रणय-वृत्त तथा उसकी पृष्ठभूमि में स्थित घटनाक्रम को ध्यान में रखते हुए भाव-व्यापारों में अनुकूल विधि की अदृश्य व महायत्नापूर्ण भूमिका की ओर इंगित किया है। सूत्रधार के उक्त वचन व अनन्तर योगन्वरायण 'एवमेतत्, क सन्देह' कहता हुआ रसमंच पर प्रवेश करता है तथा सूत्रधार के शब्दों को दुहृगता हुआ इस मदर्भ में समुद्र में विपद्ग्रस्त हुई रत्नावली व सकुणल कौशाम्बी लाये जाने का उल्लेख करता है। विगत घटनाओं पर विचार करते हुए वह विश्वामपूवक कहता है—“मैंने स्वामी के अभ्युदय के लिए जो कार्य प्रारम्भ किया था उसमें दैव व मुझे सहायता दी है। अतः उसकी सफलता में मुझे कोई सन्देह नहीं है। यदि भय है तो यहाँ कि मैंने राजा की अनुमति लिये बिना स्वेच्छानुसार आचरण किया है।”^१

उक्त विवरण से स्पष्ट है कि नाटककार ने नाटिका की मानवीय कथा को, एक विशिष्ट जीवन-दशान का भागीदार होने के कारण, विधि या भाग्य की लोकोत्तर व रहस्यमय शक्ति के साथ जोड़ दिया है, यद्यपि इसकी नाटकीय दृष्टि में कोई आवश्यकता नहीं थी।

मन्त्र, मणि आदि द्वारा लताश्रों में आकालिक पुष्पोद्गम द्वितीय अंक के प्रवेशक में त्रिपुणिका नामक दामो बताती है कि वत्सराज ने श्रीपवन में आये बट-दाम नामक किसी धार्मिक पुष्प से वृक्षों व लताओं में अकाल में ही पुष्प उत्पन्न करने की विद्या या क्रिया सीखी है जिसके द्वारा वे अपनी प्रिय नवमालिका लता में पुष्पोद्गम करेंगे।^२ आगे इसी अंक में बताया गया है कि उदयन द्वारा अनुष्ठित दोहद नवमालिका में पुष्पोत्पत्ति कराने में पूर्ण तरह सफल रहा। इस प्रसंग में वत्सराज ने मन्त्र, मणि व औपधियों के अचिन्त्य प्रभाव का दस प्रकार बयान किया है—“भगवान् विष्णु के कंठ में मणि को देख कर ही शत्रुओं ने पलायन किया था, संपन्न मन्त्रबल से ही पानाल में निवास करने हैं तथा मेघनाद द्वारा आहत लक्ष्मण व वीर वानरगण महोपधि की गन्ध में ही पुनर्जीवित हुए थे।”^३ किन्तु इस विवरण से यह स्पष्ट नहीं होता कि दो तीनों में से किम उपाय द्वारा वत्सराज ने नवमालिका-का दोहद संपन्न किया? इस सदर्भ में श्रीपवन व वहाँ में आये धार्मिक के उल्लेख में प्रतीत होता है कि उमने मन्त्रविद्या द्वारा ही नवमालिका में पुष्प उत्पन्न किये होंगे। समस्त हर्ष के युग में श्रीपवन तन्त्र, मन्त्र, योग आदि गुह्य विद्याओं व

१ वही, १७

२ वही, २ पृ० ५५

३ राजा—अथस्व क सन्देह। अचिन्त्यो हि मणिमन्त्रीयसीना प्रभाव।

बड़े धोपुष्पोत्पन्नय भय पुनर्जीवित ॥ वही, २ पृ० ७१-७२

साधनाओं के केन्द्र के रूप में प्रसिद्ध हो चुका था। भवभूति ने जो हर्ष के कुछ ही परवर्ती हैं, मालतीमाधव में श्रीपवत की उक्त ख्याति का विशेष रूप से उल्लेख किया है।

दूसो व लताओं में पुष्पोद्गम वस्तुतः प्राकृतिक प्रक्रिया से होता है, किन्तु उक्त प्रसंग में मन आदि के अचिन्त्य प्रभाव को उसका कारण बताया गया है। इस दृष्टि से यह प्रसंग अनिप्राकृत कहा जायेगा। भारतीय परम्परा में योग, मन्त्र, तन्त्र मणि, श्रीपथि आदि से प्राप्त होने वाली सिद्धियाँ में लोगों का अगाध विश्वास रहा है। योगदर्शन^१ व तन्त्र-साहित्य में वर्णित नानाविध विभूतियों व सिद्धियाँ के वर्णन से इसका समर्थन होता है।

यह स्मरणीय है कि वृक्षदोहद द्वारा पुष्पविकास की कल्पना कालिदास के मालविकाग्निमित्र में भी आयी है जिसके स्वरूप व मूल आधार का हम विस्तृत विवेचन कर चुके हैं। यहाँ इतना ही कहना पर्याप्त है कि कालिदास ने मालविकाग्निमित्र में 'दोहद' के अभिप्राय को नाटक के वृत्त के साथ जिस प्रकार सश्लिष्ट कर उसका अभिन्न अंग बना दिया है वैसे प्रस्तुत नाटिका में नहीं दिखाई देता। यहाँ इस प्रसंग की योजना का उद्देश्य केवल वत्सराज के व्यक्तित्व के एक असाधारण पक्ष को प्रकाश में लाना है।

ऐन्द्रजालिक धर्मकार चतुर्थ अंक में उज्जयिनी में आया सर्वमिद्धि नामक ऐन्द्रजालिक वत्सराज व वासवदत्ता के समक्ष इन्द्रजाल के दृश्य प्रस्तुत करता है। उसकी प्रतिज्ञा है कि वह अपने गुरु से सीले मन्त्रा के प्रभाव से सब कुछ दिखा सकता है।^२ वह वत्सराज से पूछता है कि क्या पृथ्वी पर चन्द्रमा, आकाश में पवत, जल में अग्नि तथा मध्याह्न में मध्या का दृश्य दिखाऊँ ?^३ इन्द्रजाल के प्रवर्तक इन्द्र और मायागुप्त शम्भर को^४ सबसे प्रणाम करवा कर वह आकाश में ब्रह्मा, शम्भर, विष्णु, इन्द्र तथा देवताओं व अप्सराओं को प्रत्यक्ष दिखाता है।^५ ब्रह्मा कमल पर

१ ज-भौषधिमन्त्रण सभाधित्रा निद्वय । यागभूत ४ ।

२ मम प्रतिज्ञा यद् यद् हृदयनरम् सदृष्टम् ।

तत्तद् दशमाम्बुद सुरासुन्दरप्रकाशे ॥ २३० ४ ७

३ ऐन्द्र-वही, ४ ८

४ प्रणमते शरणाविदस्येन्द्रजालवर्णिदनाम्न ।

तथैव शम्भरस्य भाषा सुप्रतिष्ठितयशसः ॥ वही, ४ ७

५ ऐन्द्र-यद् दश आगमयति । (इति बहुविध नाट्य इत्वा पिच्छिता अभयम्)

हृष्टिरहमप्रभुया देवान्दयोयामि देवराज च

ममने सिद्धचारणवधुमाय च नृत्यन्तम् ॥ वही, ४ १०

बैठे हुए हैं, शिवजी के मस्तक पर चन्द्रमा शोभित है, विष्णु अपनी भुजाओं में घनुष, अग्नि, गदा व शस्त्र लिये हुए हैं एवं दिग्ग नारिया (अम्भराण) जिनके चचल चरण नूपुरों से झट्टन हैं, आकाश में नाच रही है। इस दृश्य को देखकर वामवदन्ता चकित रह जाती है।¹ इसी समय उदयन को मित्रनराज के मंत्री वसुभूति व कचुकी बाधव्य के आगमन की सूचना दी जाती है। तभी स्थिति में ऐन्द्रजालिक को कुछ समय के लिए अपना कार्यक्रम स्थगित करने के लिए कहा जाता है। भवमिद्धि तबे समय वामराज से कहता है कि आपको अभी मेरा एक इन्द्रजाल और दर्शना है। जब उदयन वसुभूति व बाधव्य से घात कर रहा था, तभी महमा राक्षसासुर से आग की लपटें निकलनी दिखाई देनी हैं।² वामवदन्ता की प्रार्थना पर उदयन उस आग में घुसकर बन्दिनी मागरिका को दण्डनमुक्त करके ले आता है। तभी आग महमा शान्त हो जाती है तथा सभी वस्तुएं यथापूर्व दिखाई देनी हैं।³ यह आग वस्तुतः ऐन्द्रजालिक दृश्य है⁴ जिसके पीछे यौगन्धरायण की कुछ योजना काम कर रही है। यौगन्धरायण न गन्तावनी की बचन-मुक्ति तथा वसुभूति व बाधव्य द्वारा उनके प्रत्यभिमान के लिए इन्द्रजाल का प्रयोग कराया है⁵ जिसमें वह पूर्णतया सफल रहता है। इसमें नाटक के मुखान्त में ऐन्द्रजालिक दृश्य की मोक्ष्य भूमिका निरान्त स्पष्ट है। इसका एक अन्य प्रयोजन वामराज को एक माहसी वीर पुरुष एवं अपनी प्रेमिका के प्राणरक्षक के रूप में अंकित करना भी है। साथ ही इस दृश्य द्वारा नाटककार ने अद्भुतरस की मृष्टि करने हुए नाटिका के अन्तिम भाग को अति विम्वरवाह बना दिया है।

नागानन्द

पाँच अंका के इस नाटक में विद्याधर राजकुमार जीमूतवाहन के प्रेम, परिणय व अनुपम आत्मन्यास की कथा निबद्ध की गई है। नाटक की प्रस्तावना से विदित होता है कि इसकी कथा 'विद्याधर जातक' में ली गई है, किन्तु यह जातक

1 बही, 4 11

2 बही 14-15

3 अहो महाराजयम् । वधामौ गता हृत्ततस्तदवस्थभनदनं पुं (वामवदन्ता दृष्टका) कथयन्ति-
नपात्मजेयम् । बही 4 पृ० 195

4 विष्णु—भा मा सदहं कुह । इन्द्रजालमेवम् । अग्निं नन दाम्ना पुर्वेण इन्द्रजालिकेन यदैको
मम पुन खेपाऽवश्य त्वेन प्रेषितय इति । तत्तद्वैष्णु । बही, 4 पृ० 196

5 राजा—ऐन्द्रजालिकवृत्तान्तादि मय त्वप्रयोगम् ।

यौगन्धरायण—दत्त एवम् । जयशान्तं पुं बद्धाया अस्या कृतो देवत स्वतन । अन्धतापारज
वसुभूतिना कृता परिणामम् । बही 4, पृ० 204

अब उपलब्ध नहीं होता। जीमूतवाहन के आत्मोत्सर्ग की कथा गुणाड्यवृत्त वृहत्कथा में भी रही होगी, क्योंकि वृहत्कथामञ्जरी^१ व कथासरित्सागर^२ दोनों में यह कथा आई है तथा उसका स्वरूप नाटक की वस्तु से काफी मिलता-जुलता हुआ है। मभय है हय ने विद्याधर जातक के साथ-साथ वृहत्कथा का भी उपयोग किया हो जो उसके समय में उपलब्ध रही होगी।

नागानन्द के प्रथम तीन अंकों में जीमूतवाहन व मलयवती के प्रणय व परिणय का वृत्त गुम्फित है और अंतिम दो अंकों में जीमूतवाहन के आत्मबलिदान का। इस प्रकार नाटकीय वस्तु दो खंडों में विभक्त हो गई है जिनके बीच का सम्बन्ध सूत्र पयाप्त दृढ़ नहीं है। प्रथम तीन अंक वस्तु व अन्तश्चेतना की दृष्टि से रत्नावली व प्रियदर्शिका का ही रूपान्तर प्रतीत होते हैं। किन्तु चतुर्थ व पंचम अंकों में नाटक की कहानी ने एक नयी दिशा ग्रहण की है। प्रथम की तुलना में यह दूसरा भाग अधिक गंभीर है तथा धार्मिक व दार्शनिक विचारणाओं से पूर्ण है।^३ इसमें जीमूतवाहन के चरित्र में 'बोधिसत्त्व' के आदर्शों को भूत रूप दिया गया है। वेल्स के मन में नाटककार ने दोनों भागों को अनेक युक्तियों में सफलतापूर्वक संप्रथित किया है। प्रथम अंक में नायिका मलयवती अपनी अभीष्ट-सिद्धि के लिए गौरी की स्तुति करती हुई दिवायी गयी है तथा अन्तिम अंक में उसी की प्राथना से गौरी साक्षात् प्रकट होकर तथा जीमूतवाहन को प्रयुज्जीविन कर नाटक की मुख्य परिणति में सहायक होती है। इस प्रकार गौरी का अनुग्रह नाटक के दोनों खंडों का एक सम्बन्ध-भूत कहा जा सकता है। श्री वेल्स के अनुसार "नाटक का प्रथम भाग दूसरे के बिना बहुत हल्का है और दूसरा प्रथम के बिना अतीव भयावह। ये दोनों खण्ड मिलकर शारीरिक व सावभौम प्रेम तथा विषयोपभोग व आत्मविसर्जन के सामंजस्य के सिद्धान्त एवं आस्था की अभिव्यक्ति हैं। उनके विचार में यह सामंजस्य पश्चिम की तार्किक व व्यावहारिक मनीषा के लिए एक अन्तर्विरोध प्रस्तुत कर सकता है, किन्तु प्राच्य समाधि के लिए यह एक सम्पूर्ण सन्तुलन की स्थिति है।"^४

नागानन्द में वस्तु व पात्र दोनों की सृष्टि में अतिप्राकृतिक तत्त्वों का संयोजन हुआ है। चतुर्थ अंक तक के घटनाक्रम में कोई विशेष अनिप्राकृतिक तत्त्व नहीं मिलता, किन्तु पंचम अंक में निर्वहण संधि के अनुरूप एमे कुछ महत्त्वपूर्ण तत्त्वों का समावेश किया गया है। ये तत्त्व नाटक की सुगमता की प्रश्रिया के अंग के रूप में विन्यस्त हैं।

१ २० तृतीयसंस्करण, पृ १०७-१११

२ २० चतुर्थसंस्करण, द्वितीय खण्ड, १६-५४, २०३-२५६

३ २० हनपे इन्स्यू बल्स दि क्वांटिक्ल ड्रामा बाइ इंडिया, पृ ६०

४ वही, पृ ६१

देवी साहाय्य मृत जीमूतवाहन का प्रत्युज्जीवन भारतीय नाट्यशास्त्र के सर्वमान्य विधान के अनुसार नाटक को मुग़ान बनाने के लिए हृष न गौरी को नायक के दिव्य महाय के रूप में प्रस्तुत किया है। गौरी को इस भूमिका का आधार उमने प्रथम अंक में ही निर्मित कर दिया है। गौरी ने मनयवती का स्वप्न में गठ कर दिया था कि विद्याधरो का चक्रवर्ती राजा उसका पति होगा।¹ इस वरदान के अनुसार मनयवती का विद्याधर राजकुमार जीमूतवाहन के साथ विवाह हुआ। किन्तु जीमूतवाहन अपने राज्य में उदासीन था तथा माना नामक एक अन्य विद्याधर ने उसके राज्य को छीन लिया था, इसलिए वह विद्याधर-चक्रवर्ती नहीं बन सका। अतः जय गरुड द्वारा घायल किये जाने पर जीमूतवाहन की मृत्यु हो गई तब मनयवती ने भगवती गौरी को उपासना देने हुए कहा—“भगवती गौरि ! स्वप्ना आकल्प, यथा विद्याधर-चक्रवर्ती भर्ता से भविष्यति इति, तत् कथं मम मन्दभाग्याया कुत स्वमतीरवाक्षिनी सवृत्ता।²” मनयवती के इतना कहने ही गौरी माक्षान् प्रकट हुई। उमने मनयवती से कहा कि मैं अनीकभाषिणी कैसे हो सकती हूँ ? तदनन्तर उमने जीमूतवाहन पर अपने कमण्डलु का जल छिड़कते हुए कहा—

निजेन जीवितेनापि जयतामुपसारिणा ।

परितुष्टास्मि ते वन्म । जीव जीमूतवाहन ॥ ५ ३६

गौरी के इन शब्दों के साथ ही मृत जीमूतवाहन जीवित होकर उठ बैठा। इतना ही नहीं गौरी ने उसे विद्याधर-चक्रवर्ती के पद पर भी अभिषिक्त किया।³ चक्रवर्ती जीमूतवाहन को उमने काचन चक्र, चतुर्दन्त धवलयज, श्याम अश्व तथा मलयवर्णी—ये चार रत्न प्रदान किये।⁴ तदनन्तर गौरी की प्रेरणा में ही मातंगदत्त आदि विद्याधर-पतियों ने जीमूतवाहन को प्रणाम किया।⁵ इस प्रकार जीमूतवाहन ने नाग शल्लूख की रक्षा के लिए जो आत्माहुति दी, भगवती गौरी के अनुग्रह से उमने अविलम्ब उसका शुभ फल मिल गया।

गरुड द्वारा अमृतवृष्टि व नागों का पुनरुज्जीवन तब गरुड का विदित हुआ कि मैं जिस व्यक्ति को खा रहा हूँ वह नाग नहीं, अपितु विद्याधरकुमार जीमूत-

1 पाणिनी—हूँ । जाकामि अहं स्थान एतामेव वीषा वादयन्ती यवभया गौरी अभिनाऽस्मि—मलयवति । परितुष्टास्मि तदनन्तं बीभाविनातातिशयान्, अथवा दापिनन्तुष्कण्या अपात्रारणया ममापरि अक्षया । तद विद्याधर चक्रवर्ती अचिरेणव ते पाणिग्रहण निवर्तयिष्यति । नायानन्द, १, पृ० ४१-४२ (चौधुम्बा सस्कृत मिरीच वाग्यती, १९५६) ।

2 वही, ५ पृ० २३१

3 वही, ५ ३७

4 वही, ५ ३८

5 वही, ५ २३७

वाहन है तो उसे हार्दिक पश्चात्ताप हुआ। उसने आग में जलकर अपने पाप का प्रायश्चित्त करने का निश्चय किया, किन्तु भरणासन्न जीमूतवाहन ने उसे ऐसा करने से रोका। उसके उपदेश से गरुड ने प्राणिवध से विरत होने की प्रतिज्ञा की तथा नागों को अभय प्रदान किया।^१

आहत जीमूतवाहन की मृत्यु होने पर उसकी शोकाकुल वृद्धा मा ने लोकपाला से प्रार्थना की—“भगवन्तो लोकपाला कथमप्यमृतेन सिक्त्वा पुत्रक मे जीवयत।”^२ इस बात को सुनकर पश्चात्ताप-दग्ध गरुड को स्मरण हुआ कि मैं इन्द्र के पास से अमृत लाकर न केवल जीमूतवाहन को ही अपितु पूर्वभक्षित अस्थिशेष नागों को भी पुनर्जीवित कर सकता हूँ।^३ यह सब सोचकर वह अमृत लाने के लिए स्वर्ग चला गया। इसी बीच गौरी ने प्रकट होकर मृत जीमूतवाहन को पुनर्जीवित किया। तब तक गरुड भी अमृत लेकर आ पहुँचा। उसके द्वारा वरसाये गये अमृत से भी सभी मृत सर्प पुनरुज्जीवित होकर समुद्र की ओर रेंगने लगे। इस प्रकार गरुड ने पूर्वं भक्षित नागों को नया जीवन देकर अपने पाप का प्रायश्चित्त किया।^४

भारतीय परम्परा में अमृत नवजीवन व अमरता देने वाला दिव्य पेय माना गया है। पौराणिक कथाओं के अनुसार अमृत व विष दोनों समुद्र से निकले थे। अमृत का देवों ने पान किया और विष असुरों को दिया गया। देवों की अमरता का रहस्य उनका अमृतपान ही माना गया है। महा नाटककार ने नागों के पुनर्जीवन के लिए इसी पौराणिक पेय की जीवनदायिनी शक्ति का नाटक की सुप्तान्तता के लिए उपयोग किया है।

नाटक के इस अन्तिम भाग में गौरी के दिव्य हस्तक्षेप के विषय में डा० दे ने अपना निम्न अभिमत व्यक्त किया है—“नाटक का पर्यवसान भी दुर्बल है, क्योंकि (जीमूतवाहन का) महान् आत्म-बलिदान एक सच्चे दुःखान्त की ओर इंगित करता है किन्तु उसे सुखान में बदलने तथा सद्गुणों की पुरस्कृत करने के लिए दिव्य हस्तक्षेप की जो योजना की गई है वह एक अविश्वासोत्पादक कृत्रिम भुक्ति है। इस नाटक का नायक एक विद्याधर और नायिका सिद्धकन्या है, अतः इसके वातावरण में अनिप्राकृत तत्त्वों का प्रयोग विमग्न नहीं लगता किन्तु इन तत्त्वों ने अन्तिम दुःखान्त

१. वही, ५ २६-२७

२. वही, ५ २७ २२७

३. गरुड—(सहर्षमात्मनः) वरे ! अमृतमचीनान् साधु स्मृतम् । अन्ये प्रमृष्टमयम् तद् यथावत् त्रिदशपतिभ्यश्च तन्विमृष्टेनामृतवर्षेण न केवल जीमूतवाहनम् एतानि पुत्रमा ज्ञानस्थितेपानाद्योविधान् प्रत्युद्भोवयामि । वही, ५, २७ २२८

४. वही, ५ २८

अद्वितीयता का एक बहुत आसान समझान प्रस्तुत किया है जिससे उसके प्रभाव की गरिमा को क्षति पहुँची है"।¹ डा० द के इम मन से हम सहमत हैं किन्तु हमें यह भी सोचना होगा कि हर्ष भारतीय परम्परा के नाटककार होने के नाते नाटक को दुःखान्त नहीं बना सकते थे। यही कारण है कि उन्होंने गण्ड की अमानवीय निर्धरणा तथा जीमूतवाहन के रसायन व बलिदान का दृश्य अक्षिप्त करने के बाद गण्ड का हृदय-परिवर्तन दिखाते हुए जीमूतवाहन से अपने उद्गान मनुष्यों के लिए गौरी के हारों तन्त्राण पुरस्कृत भी करा दिया है। इनमें नाटक का अन्त दृष्टिमान होने हुए भी एक विशेष धार्मिक व नैतिक आस्था का स्पष्टत्व हा गया है। भारतीय परम्परा जीवन में पाप या अशुभ की मत्ता स्वीकार करती है पर उनमें शुभ को अभिभूत करने का सामर्थ्य नहीं मानती। हमारे शब्दों में अन्तिम विजय का अधिकार वह उसे नहीं देती। गण्ड ने अपने दुष्कर्मों के लिए जो परचानाप व प्रादुर्भाव किया उसमें उसकी क्रूर प्रकृति पूरी तरह प्रभावित हो गयी। श्री वेन्स के शब्दों में 'अन्त में उसकी (गण्ड की) उदात्तगुणता का अभिनन्दन किया गया है उसी बुद्धिमानों की निन्दा नहीं।'² उनके विचार में—'भारतीय नाटक नवल्लभ्यत्व सिद्ध का ही अभिनन्दन करना है, वह अशिव को स्वीकार करता है पर उसका अक्षिप्त माहमपूर्ण नामना करने की बात उसे अप्वीकार्य है।'³ हर्ष न नागानन्द के अन्त में देवी हस्तक्षेप व अमृत-वृष्टि द्वारा जीमूतवाहन व नागों को पुनरुज्जीविता रंग कर भारतीय सन्कृति का यही सनातन दृष्टिकोण व्यक्त किया है। हम दृष्टिकोण को हम चाह तो सन्कृति नाटक की एक शक्ति या उपनयन के रूप में देख सकते हैं या दार्शनिक व नैतिक आग्रहों के लिए कलाकार के निरीह आत्ममगण के रूप में। हममें सन्देह नहीं कि इन विचारसरणी के कारण सन्कृत नाटक उन्हा गुड नीतिवादी व दार्शनिक दृष्टि से उत्कृष्ट को प्राप्त हुआ है वहा यदार्थ की कमीदों पर उसे बहुत कुछ खोना भी पडा है। यह बात सन्कृत के बड़े न बड़े नाटककार—कालिदास, शूद्रक, भवभूति—के विषय में भी उतनी ही सत्य है जितनी हर्ष जैसे द्वितीय श्रेणी के नाटककार के विषय में।

प्रतिप्राकृतिक पात्र नागानन्द के प्रायः सभी पात्र स्वभाविक हैं। नायक जीमूतवाहन एक विद्याधर है और नायिका मनयवनी मित्र पति की। दवदोनि के होने पर भी ये व्यक्तित्व और काय की दृष्टि से मानव हैं। जीमूतवाहन के व्यक्तित्व में नाटककार में बोधिमत्त्व के आदेश का मूर्तिमात्र किया है। प्रारम्भ में वह राज्य-सुख में उदासीन, विषयो से विरक्त तथा माता-पिता की सेवा में तत्पर बनाया गया

1 हिन्दी डॉक्टर सल्लुट निट्टेकर, पृ० 259-260

2 दि कालिदास ड्रामा ऑव् इन्डिया पृ० 17

3 वही, पृ० 18

है। बाद में वह एक प्रेमी के रूप में हमारे सामने आता है। किन्तु उसके चरित्र का उज्ज्वलतम पक्ष चतुर्थ व पंचम अंको में उद्घाटित हुआ है जहाँ वह भूतदया की भावना में प्रेरित होकर नाग शब-घूड़ की रक्षा के लिए अपना जीवन न्योछावर कर देता है। उसकी महामत्तव्यता तब पराकाष्ठा पर पहुँच जाती है जब वह गरुड द्वारा अपने अंग-प्रत्यंगों के मारये जाने पर भी मुमकरता रहता है।¹ यह उचित ही है कि गरुड उसकी महाकृपा, आत्मजलिदान और महासत्त्वता से प्रभावित होकर अपने पापों के लिए मच्छे मन में प्रायश्चित्त करता है। जीमूतवाहन का अप्रतिम आत्मत्याग उसके व्यक्तित्व को एक महामानव या अनिमानव की कोटि में स्थापित कर देता है।

नायिका मलयवती पहले एक प्रेमिका और फिर पतिप्राणा पत्नी के रूप में हमारे सामने आती है। दिव्य मिद्वकन्या होने पर भी उसका व्यक्तित्व सर्वांगतः मानवीय है। गरुड एक पुराकथात्मक विशालकाय पक्षी है जिसकी नागों के साथ शत्रुता महाकाव्यों व पुराणों की अनेक कथाओं का विषय रही है। इन कथाओं के अनुसार वह काश्यप और विनता का पुत्र तथा भगवान् विष्णु का वाहन और ध्वज है।² आकार की दृष्टि से वह मनुष्य और पक्षी का मिलाजुला रूप प्रस्तुत करता है। नागानन्द में गरुड के विषय में कहा गया है कि पहले वह अपने पत्थों की बायु से समुद्र के जल को हटा कर वेग से पाताल में चला जाता था और वहाँ नागों को पकड़ कर अपना आहार बनाता था। उसके इस कार्य से समस्त नाग जाति के विनाश की आशंका से प्रस्त होकर वासुकि न गरुड से प्रार्थना की कि हमारी सन्नति का विच्छेद होने से तुम्हारे ही स्वाय की हानि होगी। अतः हम तुम्हारे लिए प्रतिदिन एक नाग भेज दिया करेंगे। इस समझौते के अनुसार वासुकि प्रतिदिन एक नाग दक्षिण समुद्र के तट पर भेज देता है। गरुड भी प्रतिदिन वहाँ आकर उसे अपना आहार बनाता है।³

चतुर्थ अंश में गरुड की एक बिराट् आकार वाले पक्षी के रूप में वरूपता की गई है। जब वह आकाश में उड़ता है तो वायु का वेग प्रचण्ड हो जाता है, उसके पत्थों से आकाश ढँक जाता है, समुद्र का जल बेला साथ कर पृथ्वी को स्तावित करने लगता है। द्वादश आदित्यों के समान दीप्तिशाली वह अपनी शरीर-कानि से दिशाओं को वपिश बना देता है।⁴ बध्य शिला पर खन वस्त्र ओढ़ कर बैठे जीमूतवाहन की

1 वही, 5 15

2 महाभारत, भा० १० अध्याय 23 से 34

3 नागानन्द 4 पृ० 143-145

4 वही, 4 22

अपनी चोच में दबाकर वह आवाश में उड़ जाता है तथा मलय पर्वत के शिखर पर बैठ कर उसके अंगों को काट-काट कर खाता है ।

नाटककार ने इस क्रूरकर्मा पौराणिक पक्षी में भी परितापशील मानव-हृदय की प्रतिष्ठापना का स्तुत्य प्रयास किया है । अपने पापों के लिए पश्चात्ताप करता हुआ वह नागों को पुनर्जीवित करने हेतु स्वर्ग से अमृत लेकर आता है तथा आकाश से ही उसकी वृष्टि कर उन्हें नया जीवन प्रदान करता है । गरुड के व्यक्तित्व व चरित्र के उक्त विवरण से यह स्पष्ट है कि हर्ष ने उसके पौराणिक स्वरूप को अभ्युष्ण करते हुए उसे आत्ममंलानि से ग्रस्त मनुष्य की संवेदनाओं से भी विभूषित किया है ।

शङ्खचूड, जिसकी प्राणरक्षा के लिए जीमूतवाहन ने आत्मबलिदान किया, नाग जाति का व्यक्ति है । नाटककार ने उसके चरित्र को मानवीय घरातल पर अंकित करते हुए उसके नाग-अवित्व को भी दृष्टि में रखा है । प्रथम अंक में शङ्खचूड गरुड को अपने नागरत्व का विश्वास दिलाने के लिए निम्नलिखित चिह्न दिखाता है^१—
(१) वक्षस्थल पर स्वस्तिक (२) कंचुकी (३) दो जिह्वाएँ, तथा (४) फाँ ।

गौरी पात्र के रूप में नाटक के केवल अंतिम अंक में उपस्थित होती है । उसके दिव्य हस्तक्षेप व अहेतुक अनुग्रह में ही नाटक की दुःखान्त कारुणिक कथा सुखान्त में परिवर्तित होती है । अभिनवगुप्त ने अन्त के नाटक-अक्षणा का विवेचन करते हुए नागानन्द में गौरी को जीमूतवाहन का दिव्य आश्रय बताया है ।^२

अथ्य अभिप्राहितिक तत्त्व - प्रस्तुत नाटक में सिद्धलोक, विद्याघर लोक, नागलोक, देवलोक, आदि विभिन्न लोकों तथा उनके दिव्य निवासियों का उल्लेख मिलता है ।^३ मलयपर्वत पर स्थित मिद्धलोक में हरिचन्दन, सन्तानक आदि दिव्य वृक्षों की स्थिति मानी गयी है ।^४ प्रथम अंक में जीमूतवाहन द्वारा याचकों को

१ वही, ५-१८

२ न च नवधादेवचरित तथा वणनीयम् । किन्तु धिव्यानामाश्रयत्वेन प्रकरोमनाकाशायकादिभ्येषां, उपतमुपनमोऽङ्गीकरणं यत् । तथा हि नागानन्दे भगवत्या पूषकक्षणाभिप्राया सामास्त्रणे व्युत्पत्तिरिति । निरन्तरप्रवृत्तमाविधानाभेदनाम दक्षता प्रतीर्त्तित, तस्माद्देवाराधनपुरस्सरं मुपायानुष्ठानं वाच्यमिति ।

अभिनवभारती, नाटका० भाग २, पृ० ४१२

३ नागानन्द, २ १३ (मिद्धलोक) ४ पृ० १४५ (नागलोक), ५ पृ० २१३ (देवलोक), १ १६ (स्वर्गस्थी, नागी, विद्याघरी सिद्धा वयक्षा)

४ वही, ३ ९

वेणीसंहार में अतिप्राकृत तत्त्व

भट्ट नारायण¹ का एकमात्र उपलब्ध यह नाटक सस्कृत के वीर रसप्रधान नाटकों में प्रमुख है और आलङ्कारिकों व नाट्यशास्त्र के लेखकों का विशेष प्रिय रहा है। वामन (८०० ई०) व आनन्दवर्धन (८६०-८६० ई०) ने अपने ग्रन्थों में इसके अनेक स्थल उद्धृत किये हैं, अथ इसका रचनाकाल अनुमानतः सप्तम-आठवीं ई० का उत्तरार्द्ध या अष्टम का पूर्वार्द्ध माना जा सकता है।² इस आधार पर भट्ट नारायण भवभूति के कुछ ही पूर्ववर्ती या समकालीन प्रतीत होते हैं।

वेणी संहार के आन्तरिक साक्ष्य से विदित होता है कि भट्ट नारायण विष्णु के भक्त थे। उन्होंने कृष्ण को विष्णु से अभिन्न माना है तथा विभिन्न पात्रों के मुह से उनके प्रति अपना भक्तिभाव व्यक्त किया है। नाटक में वर्णित कृष्ण के व्यक्तित्व की अलौकिकता के मूल में उनकी यही भावना प्रतीत होती है। दार्शनिक दृष्टि से भट्ट नारायण वेदान्त के अनुयायी कहे जा सकते हैं।³

वेणीसंहार की वस्तु महाभारत के युद्धपर्व की कथा पर आधारित है। नाटककार ने भीमसेन की प्रतिज्ञा व उसकी पूर्ति के वृत्त को कन्द्र में रखते हुए उसके चारों ओर नाटकीय वस्तु का सगुणन किया है। द्रौपदी का वेणीवधन नाटक का मुख्य कार्य है जिसके आधार पर इसका नामकरण हुआ है।

1. बंगाली परम्परा के अनुसार भट्ट नारायण उन पाँच ज्ञानमणियों में से एक थे जिन्हें केन राजवंश के प्रतिष्ठापक आदिनूर ने बाल्यकृष्ण से बुलाकर बंगाल में बसाया था। किन्तु ३१० दे ने इस परम्परा की सत्यता में सन्देह प्रकट किया है (दक्षिण-हिन्दू और मस्केट लिटरेचर, पृ० २७२)। भट्ट नारायण ने अपने जीवनवृत्त के विषय में हमें कुछ नहीं बताया है और न किसी अन्य स्रोत से ही हम वारे में कोई प्रामाणिक जानकारी मिल सकती है। प्रस्तावना में हमने अपनी 'भूराज' उपाधि का उल्लेख किया है, पर उसका वास्तविक आशय अज्ञात है।

2. दे० स्टेन जोनो इण्डियन ग्रेम, पृ० १२४, दे० दासगुप्त हिन्दू और सस्कृत लिटरेचर, पृ० २७१-२७२

3. वेणीसंहार, १२३ (निधनसागर प्रेस, बम्बई, नवम संस्करण, १९४०)

नाटक का आरम्भ युधिष्ठिर के शान्तिप्रयास की सूचना के साथ होता है। श्रीकृष्ण पांडवों के दूत बनकर दुर्योधन के पास गये हैं। युधिष्ठिर पांच गांव लेकर ही पण्डित के लिए तैयार हैं, किन्तु दुर्योधन उनके सधि-प्रस्ताव को ठुकरा देता है, जिसमें पांडवों के सामने युद्ध के सिवा कोई विकल्प नहीं रह जाता। भट्ट नारायण ने द्वितीय अंक में पण्डित अंक तक महाभारत के आधार पर इस इतिहास प्रसिद्ध युद्ध की विभिन्न घटनाओं को नाटक का रूप देने का प्रयास किया है, पर इसमें वह विशेष सफल नहीं हो सका है। इसमें घटनाएं तो बहुत हैं, पर उनकी योजना में नाटकीय औचित्य की कमी खटवती है। महाभारत युद्ध के अधिक से अधिक विवरणों का समावेश करने के प्रयत्न में नाटक के अनेक स्थल बरण-प्रधान श्रव्यकाव्य में परिवर्तित हो गये हैं। द्वितीय अंक में दुर्योधन व भानुमती का प्रणय-प्रसंग अनावश्यक है तथा तृतीय अंक में बरा व अश्वत्थामा का वाक्कलह अपने-आप में प्रभावशाली होने पर भी कथा का अपरिहार्य अंग नहीं बन सका है। अन्तिम अंक में चार्वाक नामक राक्षस द्वारा युधिष्ठिर के साथ की गई प्रवचना का प्रसंग अतिरिक्त हो गया है तथा युधिष्ठिर के चरित्र की गरिमा के प्रतिकूल है। अतः वस्तुयोजना की दृष्टि से बेणीसहार एक सफल नाटक नहीं कहा जा सकता, पर चरित्र-चित्रण में नाटककार की अपेक्षाकृत अधिक सफलता मिली है। भीष्म, दुर्योधन, अश्वत्थामा, बरा आदि पात्र सजीव व आकर्षक हैं तथापि चरित्रचित्रण में नाटककार औचित्य का सम्यक् निर्वाह नहीं कर सका है। प्रतिनायक दुर्योधन का चरित्र हमें नायक के चरित्र की अपेक्षा अधिक प्रभावित करता है। पात्रों के चरित्र में सतुल्य और अनुपात की अपेक्षा का ही यह परिणाम है कि इस नाटक के नायक का प्रश्न विवाद का विषय बना हुआ है।

सस्कृत नाटक के इतिहास में बेणीसहार एक मोल के पत्थर के समान है। सस्कृत नाटक की अनेक हामकालीन प्रवृत्तियों का सर्वप्रथम दर्शन इसी में होता है। हय की नाटिकाएं और नाटक यदि हम हामकाल की ओर सन्नति के सूचक हैं तो बेणीसहार इस हाम की दिशा का प्रथम निर्देशक। क्यावन्तु में प्रत्यक्ष-गोचरता के स्थान पर बरणनात्मकता, घटनाओं व पात्रों की योजना में सत्य व सन्तुलित दृष्टि का अभाव, अनाटनोचित दीर्घमासयुक्त भाषा, कृत्रिम व अलङ्कृत शैली, गद्य का प्रमिश्र हाम तथा पद्य की सन्ध्या में वृद्धि एवं दृश्यकाव्य व श्रव्यकाव्य के भेद का प्रमिश्र स्वरूप सस्कृत नाटक के हामकाल की प्रमुख प्रवृत्तियाँ नहीं जा सकती हैं। बेणीसहार व भवभूति के रूपों में ये प्रवृत्तियाँ आगमिक रूप में ही मिलती हैं किन्तु मुरारि व राजशेखर की कृतियों में वे चरम परिणति पर पहुँच गई हैं। भट्ट नारायण की गद्य में यही मर्यादा वीरयुग के शौर्य, पराक्रम, प्रतिशोध, क्रोध, अहंकार, दम, नीयं

आदि भावों की ओजस्वी अभिव्यक्ति द्वारा नाटक में वीरयुग के वानावरा की मृष्टि में निहित है।

बेणीसहार में अतिप्राकृत नस्वों का प्रयोग भीमिन रूप में ही प्राप्त होता है। कुछ नस्व नेवत की धार्मिक भावना से प्रभूत हैं, कुछ पर मूल कथा का प्रभाव है, कुछ नाट्यकार की अपनी उद्भावनाएँ हैं और कुछ सामान्य लोकविश्वासों की अभिव्यक्तियाँ हैं। नाटकीय दृष्टि में सबसे महत्त्वपूर्ण अतिप्राकृत तत्त्व भीममेन के शरीर में राक्षसों के प्रवेश व उनके द्वारा दुःशामन व रक्तपान की कल्पना है।

कथावस्तु में अतिप्राकृत तत्त्व

कृष्ण का विश्वरूप प्रथम अंक में बताया गया है कि दुर्योधन ने न केवल युधिष्ठिर के भावि-प्रस्ताव को ठुकरा दिया अपितु पाण्डवों के दून भत्ता कृष्ण को बर्बाद बनाने का भी यत्न किया। किन्तु कृष्ण जो सामान् पुराणपुरुष विष्णु हैं अपने विश्वरूप के नेत्र—मपात में दुर्योधन को मूर्च्छित कर पाण्डवों के शिविर में सकुशल गोट गये।¹ इस घटना को नाट्यकार ने सूक्ष्म रूप में निरूपित किया है तथा इसके द्वारा कृष्ण के ईश्वरत्व का संकेत देते हुए उनके प्रति अपनी भक्तिभाव प्रकट किया है। विश्वरूप की यह कल्पना महाभारत के उद्योगपर्व² से ली गयी है जहाँ कौरवों की राजसभा में कृष्ण ने अपना यह रूप दिखाया है। पहले कहा जा चुका है कि नाम न भी दून-वाक्य में इस प्रसंग की योजना की है। और उनका भी उद्देश्य कृष्ण की ईश्वरता का निरूपण कर उनके प्रति अपनी भक्ति प्रकट करना है। किन्तु जहाँ भट्ट नारायण ने इस मात्र सूक्ष्म रूप में उल्लिखित किया है वहाँ भास ने दृश्य-सूक्ष्म के मिले-जुले रूप में अंकित कर इस अति नाटकीय बना दिया है।

राक्षसों का अनुप्रवेश तृतीय अंक के प्रवेशक में नाट्यकार ने राक्षसी वनागन्ना व राक्षस रुधिरप्रिय के संवाद द्वारा युद्ध में भावत, जयद्रथ, द्रुपद, भूरिश्रवा मामदत्त व द्राण आदि योद्धाओं के वन की सूचना दी है। मान ही रक्त व वसा आदि के कुभ भरन की बात में युद्ध के बीच-बीच में परिणामों का लामहृषक चित्र अंकित किया है।

राक्षस रुधिरप्रिय वानचौत में वनागन्ना का बताना है कि स्वामिनी हिडम्बा-देवी ने उसे युद्ध में भीममेन के पीछे-पीछे चपन की आज्ञा दी है। इसका प्रयोजन

1 कवच—तत्र य महाना दक्षिणविश्वरूपोऽवभासमूर्च्छितमवधूय
कुक्षुनमम्पन्ठिरननिवेक्षमनुप्राप्त कुमारमविषम्बित
दृष्ट्मिच्छति। बेणीसहार, 1 पृ० 27-28

2 अष्टाद, 131, 2-13

यह है कि भीमसेन ने दुःशासन के रक्तपान की प्रतिज्ञा की है। यह रक्तपान इस भीमसेन नहीं करेंगे, अपितु उनके शरीर में प्रविष्ट होकर राक्षस लोग करेंगे।¹

नाटककार की उक्त योजना भीमसेन के चरित्र को बचाने के लिए नैतिक दृष्टि से महत्त्वपूर्ण है। भीमसेन न दुःशासन के रक्तपान की प्रतिज्ञा की है, पर मनुष्य द्वारा मनुष्य का रक्तपान—घोर वह भी बधु का—एक पाञ्चविक, धृष्टित व नृशम क्रम है। अतः भीमसेन की प्रतिज्ञा पूर्ण करने और साथ ही उसे नररक्तपान के नैतिक दोष से बचाने के लिए नाटककार ने यह कल्पना की है।

भारतीय पुराण-कथाओं में राक्षस लोग रक्तलोलुप व मनुष्यभक्षी अनिप्राहत प्राणियों के रूप में कल्पित किये गये हैं। इसी परंपरागत धारणा के अनुसार यहाँ उन्हें भीमसेन के शरीर में प्रविष्ट होकर दुःशासन के रक्त का पान करते हुए बताया गया है। आपाततः रक्तपान भीम ही करता है, भीम का यह कार्य स्पष्टा एक राक्षसी कृत्य है, अतः नाटककार की कल्पना स्थूल व प्रतीकात्मक दोनों अर्थों में सही है।

अमानुषी वाक् तृतीय अंक के अंत में भीम द्वारा अज्ञात दुःशासन की रक्षा करने के लिए ज्योंही अश्वत्थामा शस्त्र ग्रहण करने की बात सोचता है, त्यों ही उस यह आकाशवाणी सुनाई देती है—“महात्मन भारद्वाजसूनो। न खलु सत्यवचनम् उत्तमव्यितुम् अहसि।”² अश्वत्थामा पहले शस्त्रत्याग की प्रतिज्ञा कर चुका है इसलिए वह शस्त्र ग्रहण कर लेता तो उसका सत्य सरल्य खटित हो जाता। उक्त दिव्यवाणी उस सत्यवचन से विचलित होने से बचाती है। अश्वत्थामा कहता है—“यह मुझे युद्ध में उतरने से मना कर रही है, देवता लोग भवया पाण्डवा के पक्षपाती हैं।”³ अश्वत्थामा के कथन में स्पष्ट है कि उसके विचार में अमानुषी वाक् देवताओं द्वारा उत्पन्न की गई है।

यहाँ यह सचेत निहित है कि जब मनुष्य अपने किसी सत्य निश्चय को शीघ्र का प्रयत्न करना है तो दैवी प्रेरणा उसे वैसा करने से राखती है।⁴ इस प्रकार अमानुषी वाक् की कल्पना में जहाँ प्राचीन युग का एक धार्मिक विश्वास प्रकट हुआ है, वहाँ उसमें एक मनोवैज्ञानिक मन्य की भी भावक मिलती है।

1 राक्षस—वसामघे, तेन हि स्वामिना वृनादरेण दुःशामनस्य अधिर पानु प्रतिपादम् । तत्त्वात्मामो राक्षसं रनुशविश्य पात्रव्यम् । बही, 3 पृ० 67

2 बही, 3 पृ० 93-94

3 अश्वत्थामा—अश्वत्थामानुषो काम्यानुमनून सद्गमावकरण मम । सर्वदा पाञ्चव्यपात्रिना देवा । बही, 3 पृ० 94

4 १५—वन्म, अशरीरिणी भागी भवन्मनूनाभिरपति । बही, 3 पृ० 94

जलस्तम्भनी विद्या पण्ड अक से विविन होना है कि दुर्योधन अपने पक्ष के सभी बड़े योद्धाओं के मरने पर अपनी जलस्तम्भनी विद्या द्वारा समतपचक के एक सरोवर के भीतर जाकर छिप गया।¹ नाटककार ने इस प्रसंग को महाभारत से लिया है। विद्याधो द्वारा अनिप्राकृत शक्तियों की प्राप्ति में भारतीयों का चिरकाल से विश्वास रहा है। कालिदास ने अपने नाटकों में निरम्बरिणी और शिखावधिनी विद्याओं के अतीव प्रभाव का उल्लेख किया है यह हम पहले बता चुके हैं।²

राक्षसी रूप परिवर्तन दुर्योधन का मित्र चावार्क नामक राक्षस एक मुनि के रूप में³ युधिष्ठिर के पास आकर उसे गदायुद्ध में भीमसेन की मृत्यु व अशुभ तथा दुर्योधन के बीच गदायुद्ध प्रारम्भ होने की मिथ्या सूचना देता है। इस प्रसंग द्वारा नाटककार ने नाटक की सुवातना में सज्ज, अनिश्चिन्ता और कौतूहल उत्पन्न करते हुए युधिष्ठिर के तीव्र आनृ-प्रेम को उजागर करने का प्रयत्न किया है, पर अनिरजित हो जाने के कारण यह प्रसंग अभीष्ट उद्देश्य को पूरा नहीं करता।

देवी अभिनन्दन भीम द्वारा द्रौपदी की बेगी दाव दिये जाने पर नेपथ्य में आकाशचारी मिद्धजनों का अशीर्वाद सुनाइ देता है⁴ युधिष्ठिर आशीर्वाद सुनकर द्रौपदी से कहते हैं—“हे देवी! आकाश में विचरण करने वाल मिद्धजन तुम्हारे बेणीमहार का अभिनन्दन कर रहे हैं।”⁵ अवनोक्तकार धर्मिक ने इस स्थल में निर्वहण मधि का उपगृहन नामक अंग माना है⁶, क्योंकि यहाँ मिद्धजनों के आशीर्वाद के रूप में अद्भुत अर्थ की प्राप्ति हुई है। देवी प्रसन्नता व अभिनन्दन के साथ नाटक की सुखद परिसमाप्ति नाटककार की धार्मिक भावना की सूचक है।

अतिप्राकृत पात्र

श्रीकृष्ण बेणीमहार में भगवान् श्रीकृष्ण तथा राक्षस व राक्षसी इन तीन अतिप्राकृतिक पात्रों का चित्रण हुआ है। जैसाकि हमने पहले कहा है, भट्ट नारायण ने कृष्ण को भगवान् विष्णु से अभिन्न माना है। प्रथम अंक में कृष्ण के दोन की सूचना दी गई है। सूत्रधार के अनुसार कृष्ण जगत् की उत्पत्ति, स्थिति व सहार में

1 पाञ्चनक— ‘ओ वीर कुक्षेदर जानाति त्वि सुयोधन ननिदस्तनरीविद्यम्।

तन्मूनेन त्वभयान्भीषनामपिगनिन भविन्यम्। बही, 6 पृ० 161

2 द० प्रस्तुत प्रसंग पृ० 176, दे० विष्णु 2 पृ० 24-25

3 राक्षस (जानाउम) एणोडधि चावार्क नाम राक्षस दुर्योधनस्य मित्र पाञ्चानन्यदिनु भ्रमाभि। बेणीमहार, 6 पृ० 169

4 बही, 6 42

5 दवि, ९९ भूषवाना सहारोडभिनन्दिजो नमस्ततचारिणा विद्धजनेन। बही, 6 पृ० 202

6 दे० दगस्पक I 53 पर अवनोक्त

समर्थ साक्षात् विष्णु हैं जिन्होंने कौरवों और पांडवों की युद्धरूपी प्रत्यभिज्ञा को ध्यान करने के लिए पांडवों का दीप्य ग्रहण किया है ।^१ इसी अंक में आगे कृष्ण द्वारा अपने विग्रहरूप के प्रदर्शन का उल्लेख हुआ है ।^२ सहदेव सेदपूर्वक कहता है कि दुष्ट दुर्योधन भगवान् वामुदेव का स्वरूप भी नहीं पहचानता ।^३ भीम के अनुसार कृष्ण साक्षात् पुराण देव हैं जिनका योगी लोग समाधि लगाकर अपने भीतर साक्षात्कार करते हैं ।^४ पाठ अंक में युधिष्ठिर ने भी उन्हें 'पुराणपुरुष नारायण' मानते हुए उनके सगुण व निर्गुण दोनों रूपों का वर्णन किया है ।^५ कृष्ण के उक्त स्वरूप में नाटककार की भक्ति व दार्शनिक-भावना की अभिव्यक्ति हुई है ।

राक्षस-रम्पसी रघिरप्रिय व वसांगधा भट्टनारायण की अपनी उद्भावनाएं हैं । राक्षस-रम्पव्यों पौराणिक कल्पनाओं का उपयोग करते हुए भी नाटककार ने राक्षस-युगल के स्नेहमय दाम्पत्य जीवन के चित्रण में उनका मानवीकरण कर दिया है । इसी प्रकार राक्षस चार्वाक एक धूर्त, बचक व क्रूर मनुष्य की भूमिका में अवतीर्ण हुआ है ।

अतिप्राकृत लोकविश्वास

प्रस्तुत नाटक में अतिप्राकृत तत्वों के सूचक लोकविश्वासों का भी अनेक स्थलों पर उल्लेख मिलता है । इन विश्वासों में शत्रुन व दैव से सम्बन्धित विश्वास प्रमुख हैं । भानुमती का स्वप्न कौरवों के भावी विनाश का सूचक माना गया है^६ तथा उसका दीप दूर करने के लिए देवपूजा, ब्राह्मणों को दान, यज्ञ, हवन आदि उपाय बताये गये हैं जो कि तत्कालीन धार्मिक भावना के सूचक हैं । युद्धभूमि में रथ के ध्वज का पतन भी एक अपशङ्कन बनाया गया है ।^७ दक्षिण या काम नेत्र के

१ धूमधार—(आकण्ठ्य क्षान्दम ।) अहं नु खलु धो, भयवता सकलजगत्प्रमदम्पिनिनिराध
प्रमदित्पुना विष्णुनाजानुह्रीतमिदं भरतकुन सख्यं च राजचनमनया
कुरपाण्डवराजपुत्रयोरुद्वहकल्पान्तादलप्रक्षमहतुना स्वयं सधिकादिशा नमारिणा
दुनेन । वही । पृ० ९

२ वही, १ पृ० २७-२८

३ आभ, किमसी दुरा मा मुदोधनदृष्टको वामुदेवमपि भयवन्त स्वरूपण न जानाति ।

वही, १ पृ० २८

४ वही, १ २३

५ वही, ६ ४३

६ सती चेती च (अयोन्ममवराय वपवाय) अत्र नास्ति स्तोत्रमपि श्रमयूचकम् । न धा
इ ष्टिगो ननुनस्य वा दद्यमहितावध च स्वप्ने प्रक्षमन्ति विचमणा । वही, ३ पृ० ४६

७ वचुनी—देव, किंचिद् । तिनू यमनार्थमस्यानिमित्तम्

विज्ञापयिष्यो देव इति स्वामिपत्तिर्मां मुखरपि । वही, २, पृ० ५६

स्फुरण को भावी शुभ या अशुभ का सूचक माना गया है।¹ नाटक में ज्ञात होता है कि देव की शक्ति और उसके अनुल्लसनीय विधान में उन समय के लोगो का गहवा विज्ञान था। विभिन्न श्रवणों पर प्रिय या अप्रिय घटना के पीछे देव की प्रेरणा मानी गयी है। कर्ण के अनुसार कुल विज्ञेय में जन्म देव के अधीन है पर पीछे मन्त्रा मनुष्य के आश्रित है।² दुर्योधन के दग्धा-विपर्यय के लिए पहले देव को उगमम्न दिया गया है, किन्तु फिर स्वयं दुर्योधन के कार्यों को ही उसके लिए उत्तरदायी बनाया गया है।³ इसमें स्पष्ट है कि उन समय लोगो का दृष्टिकोण एकान्तत ईश्वरवादी न था, वे मानवीय पौरुष और कर्म में भी आस्था रखते थे। सम्भवन ईश्वरवाद निराश्रय व अमरुत जनों का जीवन-दर्शन था, क्योंकि नाटक में प्रायः ऐसे ही पात्रों के मुह से ईश्वरवादी वचन कहलाये गये हैं।⁴ मरुगोत्तर जीवन,⁵ परलोक में पुनर्जन्म,⁶ श्राद्ध-नपण्ण आदि कर्मों द्वारा मृत्यु की प्रमल्लता,⁷ देवों द्वारा दुन्दुभिवादन व पुनर्वृष्टि,⁸ युद्ध में इन लोगो द्वारा स्वर्ग-प्राप्ति⁹ आदि अनिप्राकृत तत्त्वों का भी जो तत्कालीन धार्मिक व पौरुषिक कल्पनाओं पर आधारित हैं, नाटक में उल्लेख हुआ है।

रम वेणीमहार का प्रधान रम धी है, पर रौद्र वीरभक्त अद्भुत, करारा आदि रमों का भी हमने ग्याम्यान चित्रण हुआ है। कृष्ण के विस्वरूप के प्रभाव में विस्मय-परिपुष्ट रतिभाव की अभिव्यक्ति हुई है। तृतीय अंक में राक्षस-राक्षसी का हृष्य वीरभक्त रम का तथा राक्षसाविष्ट नाम द्वारा दुःशान्त का वध व रक्तपान रौद्र

1 राजा—(धामाण्ड्यवन्दन सूचयित्वा) सा मनापि नमः दुर्योधन्यानिनिर्मानि हृदयभङ्गा-
वदन्ति । (२ पृ० ४७) दुर्योधन — (दण्डिगणित्यवन्दन सूचयित्वा) पाषाणि,
निर्निर्मानि न वदन्ति सभवादिभ्यो वृत्तादयिनि । वही, ३ पृ० १९१

2 वही ३ ४७

3 सुन्दर — मन्त्र । ईश्वरिदानीमनुवन्द्य । हृष्टा देव एवाहंभक्तानामहिंसा नामा पश्यो
भक्तान्मन्त्रा म्हरामदुर्ध्वान्दमन्त्रिभ्यः । अन्विष्यन्तस्मिन् न ज्ञानं कस्मिन्नुदे-
वत इति मन्त्रा विनम्रदेवमुपास्यते ? अथवा तस्य अन्विद पाषाणोदे-
वहृदुमन्त्र पद
परिपुष्टि । वही ४ पृ० १०५

4 दुर्योधन—पराजन्तु वधु ईश्वरभक्तम् (५, पृ० १३६) नाम्ने केवमेव ईश्वरभक्तानि निरा-
मदितो (५ ९)

5 वही, ६ पृ० १८८-१९०

6 एक क्षण विराम वन् । निराश्रितोऽपि पानु तदा मह उवाचमना-
उऽस्मि ॥ वही, ६ ३०

7 वही ३ १८, ६, पृ० १८८-१९०

8 निष्कारण-विमुक्तदुःखमकरा प्रज्जित्तर नदरा-
न । वही, ४ पृ० ११८

9 वही, ६ ३२

रम का स्थल है । अमानुषी वाक् व जलम्नम्भनी विद्या द्वारा दुर्योधन का मगध में निवास कौतूहल व विस्मय के अभिव्यञ्जक हैं । पष्ठ अंक के अन्तिम भाग में प्राकाश-य मित्रों के आशीर्वाद तथा व्याम, वाल्मीकि व राम की उपस्थिति अद्भुत रम की व्यञ्जक हैं । यहा आम्नीय निर्देश के अनुसार निर्वहण मधि में अद्भुत रम की योजना की गई है जो आरोपित व कृत्रिम है ।

निष्कर्ष

अतिप्राकृतिक तत्त्वों के प्रयोग में भट्ट नागवर्ण ने प्रायः मोहेश्य दृष्टि का परिचय दिया है । भीम के क्षीर में राक्षसों के अनुप्रवेश की कल्पना मानव-मृगों के प्रति नाटककार के आदर की सूचक है । तृतीय अंक का प्रवेशक एक अतीव सशक्त दृश्य प्रस्तुत करता है । अमानुषी-वाक् की योजना अश्वत्थामा के आवरण को नगदित देने की चेष्टा है, पर नाटकीय दृष्टि से इसकी विशेष उपयोगिता नहीं है । जन स्तम्भनी विद्या की सहायता से दुर्योधन का जल के भीतर निवास महाभारत में गूँथत कल्पना है । अन्तिम अंक में राक्षस चार्वाक के रूप-परिवर्तन द्वारा जिन प्रसंग का मृष्टि की गई है वह मोहेश्य होत हुए भी अतिरञ्जित हो गया है । श्रीकृष्ण व विरवन्प-दशन में महाभारत के प्रभाव के साध-साध नाटककार की धार्मिक भावना भी समिश्रित है । नाटक की निर्वहण मधि में देवी अभिनन्दन तथा व्याम, वाल्मीकि व राम आदि की उपस्थिति का कथावस्तु से कोई सम्बन्ध नहीं है, अन यह कल्पना निर्वहण मधि में अद्भुत रम की योजना के विषय में नाट्यशास्त्रीय निर्देश का एक अन्वपाला मात्र है ।

भवभूति के नाटको में अतिप्राकृत तत्त्व

संस्कृत नाटक के क्षेत्र में कालिदास के अनन्तर सबसे लोकप्रिय व प्रख्यात नाम भवभूति का ही है। लौकिक संस्कृत काव्य में वे ही एकमात्र ऐसे कवि हैं जिन्हें कालिदास की श्रेणी में रखा जा सकता है। एक परम्परागत नृत्ति के अनुसार तो उनका उत्तररामचरित शाकुन्तल से भी उच्छृष्ट माना गया है।¹ भवभूति की यह प्रशंसा कुछ अतिश्रुति होने पर भी सवया निराधार नहीं है। वस्तुतः भवभूति की प्रतिभा के कुछ ऐसे पक्ष हैं जिनमें कालिदास भी उनकी बराबरी नहीं कर सकते। मानव-हृदय के तीव्र भावोद्बोधों व विषुद्ध अन्तरात्मा की गम्भीर वचनाओं का जैसा मार्मिक चित्रण भवभूति ने किया है वैसा संस्कृत के किसी भी अन्य कवि ने नहीं।

भवभूति के वैयक्तिक जीवन के विषय में हमारे ज्ञान का एकमात्र स्रोत उनके नाटक ही हैं जिनकी प्रत्यावनाओं में लेखक ने अपन जन्मस्थान, वन, विद्या आदि का विवरण दिया है।² इन विवरणों के अनुसार भवभूति दक्षिणापथ के पद्मनुर नगर में रहने वाले, उदुवर नामक उन विद्वान् ब्राह्मणों के कुल में उत्पन्न हुए थे जो

1 उत्तर उत्तररामचरित भवभूतिविशेषण ।

उत्तररामचरित के टीकाकार वनराज द्वारा विक्रम १००० की पी० बी० काणे द्वारा संपादित 'उत्तररामचरित' का वनराजसहित टीका पृ० ५० ५१ ।

2 महावीरचरित में यह चित्रण अथवा नाटकों की रचना के लिए विष्णुचरित में दिया गया है। यह इस प्रकार है— अन्ति दक्षिणापथ पद्मनुर नाम नगरम् । तत्र केचित्तोत्रिपुण्ड्र नाम्नायराचरणाख्य पवित्रावना पञ्चामृतो घटवना सोमसंदिन उदुम्बरानामनो बहुल-
वान्तो प्रतिवर्तन्ति तदमुष्यानाम्न तत्रभवतो वात्रपदसिद्धिना महाकवे पवन मुहूर्तनाम्नो
महानागनाम्न पौत्र पवित्रकीर्तो नैविकटान्नामसम्भव श्रीकच्छादनाय पदराजमनाम्नो
भवभूति नाम अनुकम्पायुक्त कविमित्रप्रेमवन्ति भवन्तो विद्यावन्तः ।' महावीरचरित, 1 पृ०
7-8 (निधनशायर प्रेस चणुय संस्करण, बम्बई, 1926) ।

यजुर्वेद की तैत्तिरीय शाखा के अध्वेता, पचाग्नि तप करने वाले, सोमपीथी, पति पावन एव काश्यप गोत्र के थे। भवभूति के पितामह का नाम भट्ट गोपाल तथा माता व पिता का क्रमशः जतुकर्णी व नीनकण्ठ था। उन्होंने अपने गुरु का नाम ज्ञाननिधि बताया है तथा अपनी श्रोक्ठ उपाधि का उल्लेख किया है। वे अनेक शास्त्रों के उद्भट विद्वान् थे जिनमें से कुछ का विवरण नाटक की प्रस्तावनाओं में दिया गया है। उनकी कृतियाँ उनके बहुमुखी वैदुष्य की ज्वलन् प्रमाण हैं। पर यह भी उल्लेखनीय है कि उन्होंने शास्त्रीय ज्ञान को नाटक के लिए विशेष उपयोगी नहीं माना है जिससे काव्य के प्रति उनकी सच्ची निष्ठा व्यक्त होती है।¹

स्वयं भवभूति के कथनानुसार उनके तीनो नाटको का कालप्रियनाथ के यात्रोत्सवो मे अभिनय किया गया था तथा भरतो (भभिनेताप्रो) के साथ उनका विशेष सौहार्द था ।²

भवभूति के स्थितिकाल के निर्णय में विशेष कठिनाई नहीं है। कल्हण ने राजतरंगिणी में वाक्पतिराज व भवभूति को कान्यकुब्ज के राजा यशोवर्मा (लगभग ७०० से ७५० ई०) का आश्रित बताया है।^३ वाक्पतिराज ने अपने 'गण्डवहो' नामक प्राकृत काव्य में भवभूति के काव्य की प्रशंसा की है।^४ गण्डवहो में ७३३ ई० के एक ग्रहण वा उल्लेख मिलता है जिसके आधार पर इसका रचनाकाल लगभग ७४० ई० माना गया है।^५ अतः भवभूति का समय इससे कुछ पहले अर्थात् ७००-७२५ ई० माना जा सकता है। इस स्थितिकाल का समर्थन इस बात से भी होता है कि दारणभट्ट (७वीं शती पूर्वाद) ने भवभूति का उल्लेख नहीं किया और वामन (८०० ई०) ने उत्तरग्रामचरित व महावीरचरित से एक-एक श्लोक उद्धृत किया है।

१ मयैवाध्यायन तपोपनिषदा साम्यस्य योगस्य च
ज्ञान तत्त्वमनेन किं न हि तत् नश्चिद्गुणो नादकः ।
यत्प्रीदित्वमुदास्ता च वचभा मन्त्राभैतो गौरव
तत्त्वैवस्ति तत्तत्तदेव यमव पादित्यवैदध्यया ॥

भारतीमाधव, ११० (नि० भा० प्रे०, पृष्ठ सङ्करण, बम्बई, १९३६)

2. दे० म० च०, म० मा० तथा उ० रा० च० की प्रस्तावनाएँ

3 षविदात्पतिराजध्रीभवन् याश्चिमेवित् ।

जितो ययौ यशोदर्मा तदगुणस्तुतिर्वन्दिनाम् ॥ राजतर0, 4 144

4 भवभूतिजलधिनिगतकाव्यामत्तरमकणा इव स्फुरन्ति ।

मस्य विशेषा अद्यापि विकटेषु कथानिवेशेषु ॥ (समूहत रूपान्तर)

गुड्डवहो, माया स० ७९९

5 दे० श्री पी० बी० नाणे द्वारा संपादित उत्तररामचरित की भविष्य, पृ० 29

कालिदास के समान भवभूति के भी तीन नाटक उपलब्ध होने हैं। कालिदास जहाँ खण्डकाव्यों व महाकाव्यों के भी प्रणेता थे वहाँ भवभूति की सम्पूर्ण कृति का आधार उनके तीन नाटक ही हैं। इनमें से दो—महावीरचरित व उत्तर-रामचरित रामकथा पर आधारित हैं तथा तीसरा मालती व माधव की कल्पित प्रणय कथा पर। रचनाक्रम की दृष्टि से महावीरचरित भवभूति की प्रथम कृति मानी जाती है और उत्तररामचरित अन्तिम। मालतीमाधव का स्थान इन दोनों के मध्य में है तथापि अपने अध्ययन में हम मालतीमाधव को सवप्रथम लेंगे और उसके बाद क्रमशः महावीरचरित व उत्तररामचरित को जो विषयवस्तु की दृष्टि से परस्पर सम्बद्ध हैं।

भवभूति की प्रतिभा को उनके समकालीन सहृदयों ने सभ्यत बहुत देर से पहचाना। प्रारम्भ में उन्हें अवकाश व आलोचना का भी पात्र बनना पड़ा।¹ इससे उनके मन में इतना जोश हुआ कि उन तथाकथित सहृदयों की निष्पक्षता में उनकी आस्था उठ गई। इसीलिए उन्होंने यह सुखद कल्पना की है कि निरवधि काल और विपुला पृथ्वी में कभी न कभी कोई ऐसा समानधर्मी अवश्य उत्पन्न होगा जो उनके वाक्य की अन्तरात्मा को पहचान कर उनका सम्मान कर सकेगा।²

यद्यपि कल्हण ने भवभूति को राजा यशोधर्म का आश्रित कवि बताया है, पर यह सदिग्ध ही है कि उन्हें कभी ऐसा सौभाग्य प्राप्त हुआ हो व जीवन में सुख, शान्ति व समृद्धि के भागी रहे हों। उनके नाटको में जिस विबुध मानस की अभिव्यक्ति हुई है, कम से कम उसमें यही सिद्ध होता है। ऐसा लगता है कि भवभूति को अपने जीवन में विषम परिस्थितियों ने इतने आघात भेले पड़े कि वे अतिशय गम्भीर व नावुक प्रकृति के कवि बन गये। उनके तीनों नाटको में उनकी इसी अतः प्रकृति की अभिव्यक्ति देखी जा सकती है।

नाटक के क्षेत्र में भवभूति नूतन दृष्टि लेकर अवतीर्ण हुए थे। उन्होंने अपनी कृतियों में अनेक नये प्रयोग किये हैं, जो उनकी मौलिक व स्वतंत्र प्रतिभा के परिचायक हैं। दाम्पत्य-प्रणय के विषय में एक उदात्त व आदर्शवादी दृष्टिकोण

1 ये नाम केचिदिदृ व प्रथयन्त्यवकाश

जानन्ति ते किमपि ताप्रति नैव यत्न । मा० मा० १ ४

‘यथा स्त्रीणां तथा वाचा वासुदेव दुःखो जनः’ (उ० उ० व० १ ५) में भी सभ्यत उनका वैयक्तिक अनुभव बोध रहा है।

2 ‘उपत्यजे मम तु कोऽपि समानधर्मा’

वाक्यो ह्ययं निरवधिर्विपुला च पृथ्वी ॥ मा० मा० १ ४

उनके नाटको की प्रमुख विशेषता है । उत्तररामचरित में दाम्पत्य-प्रेम की इसी उदात्त भूमिका का दर्शन कराना उनका ध्येय रहा है ।

भवभूति ने नाट्यशास्त्र के विधान के प्रतिकूल उत्तररामचरित में कल्ल रस को अंगी बनाया है तथा उमे सभी रसों का मूल आधार मानते हुए^१ उसकी अभिव्यक्ति को अनुभूतपूर्व पराकाष्ठा पर पहुँचाया है । जीवन के प्रति इस गम्भीर व आदर्शवादी दृष्टिकोण का ही यह परिणाम है कि उन्होंने अपने किसी भी नाटक में परम्परागत हास्यपात्र विदूषक की योजना नहीं की । वस्तुतः हास्यरस भवभूति की गम्भीर व विदग्ध प्रकृति के अनुकूल नहीं है । इसकी अतिपूर्ति के रूप में उन्होंने वीर, रौद्र, बोभत्स, भयानक आदि रसों के चित्रण में विशेष रचि दिया है । प्रकृति-चित्रण में भी भवभूति की दृष्टि नूतनता लिये हुए है । जहाँ कालिदास व अन्य कवि प्रकृति के मधुर व कमनीय रूपों के प्रेमी हैं, वहाँ भवभूति को उसके विकट, भयावह व उग्र रूपों से अधिक अनुराग है । मानव-हृदय के कोमल व कारुणिक भावों की व्यञ्जना में वे जितने कुशल हैं उतने ही ओजस्वी, उग्र व त्रासद भावों के चित्रण में भी ।

भवभूति के नाटकों में कुछ दोषों की ओर भी इंगित किया गया है, उनके वस्तु विधान में प्रायः समय व अनुपात की उपेक्षा हुई है । उनके नाटकों की कथा वस्तु अनेक वर्षों में प्रसृत रहती है तथा कभी-कभी दो अंकों का कालिक अंतराज बहुत अधिक होता है ।^२ उनके चरित्रों में स्थिरता, अन्तर्मुखता, निष्क्रियता तथा कदाचित् वैयक्तिकता की कमी दृष्टिगत होती है । उक्त दोष महावीरचरित व मालतीमाधव में अधिक मुखर हैं । अनेक स्थलों पर बाह्य क्रियाशीलता स्थगित-सी हो गई है तथा वे वर्णनात्मक या प्रगीतात्मक बन गये हैं । ऐसे स्थलों में कवि भाव-प्रवाह में बहकर नाटकोचित सन्तुलन व समय का ध्यान नहीं रख पाता ।

शैली की दृष्टि से भी भवभूति के नाटकों में कुछ दोष आ गये हैं । वेणी-सहार के सदभ में हम बता चुके हैं कि सस्कृत नाटक के ह्रासकाल की एक प्रमुख प्रवृत्ति उसका श्रव्य काव्य के आदर्श की ओर उन्मुख होना है । इस प्रवृत्ति के

१ एको रस कश्च एव निमित्तभेदाद्

भिन्न पञ्चगुणिव श्रयते विवर्तान् ।

भावत बुद्धयस्तरणमथाविकारा-

सम्भो यथा सलिलमेव हि तत्प्रसस्तम् ॥

उत्तररामचरित, ३ ४७ (नि० सा० प्र० बम्बई, १९१५)

२ महावीरचरित में लगभग चौदह वर्ष की तथा उत्तररामचरित में बारह वर्ष की घटनाएँ समूहीत हैं । उत्तररामचरित के प्रथम व द्वितीय अंक के बीच बारह वर्ष का व्यवधान है ।

फलस्वरूप उसमें दृश्यात्मकता की मात्रा निरन्तर घटती गई और वर्णनात्मकता का पलड़ा भारी होता गया । इस प्रवृत्ति का सूत्रपात वेणीमहार में हुआ तथा भवभूति के नाटको में उसे आगे विकसित होने का अवसर मिला । श्रव्य काव्य के शैलीगत आदर्शों को अपना लेने से अभिव्यक्ति में कृत्रिमता, क्लिष्टता व अलङ्घ्यता की वृद्धि हुई । दीर्घ वाक्यों व समस्त पदों की रचना की प्रवृत्ति क्रमशः अनिरेक पर पहुँच गई । ये दोष भवभूति के नाटको में भी न्यूनाधिक रूप में देखे जा सकते हैं । इन सीमाओं के बावजूद भवभूति अपनी कृतियों में कवित्व व नाटकत्व का जो ऊँचा प्रतिमान स्थापित कर सके उसका सम्पूर्ण श्रेय उनकी मौलिक व कारगर प्रतिभा को है ।

भवभूति की तीनों ही कृतियों में अतिप्राकृत तत्त्वों का समावेश मिलता है । मालतीमाधव में उनका प्रयोग अशत लोककथाओं के प्रभाव की देन है और अशन भवभूति के युग में प्रचलित योग, तन्त्र-मन्त्र आदि की साधनाओं व उनसे अलौकिक शक्तियों की प्राप्ति में सामान्य जनो की आस्था से प्रेरित है । दूमरी ओर महावीर-चरित व उत्तररामचरित में ये तत्त्व राम-कथा की पौराणिक पृष्ठभूमि तथा उसके परम्परागत अतिमानवीय प्रसंगों, पात्रों व विश्वामो की देन प्रतीत होते हैं । कालिदास के समान भवभूति का युग भी पौराणिक धर्म व उसके अलौकिक विश्वासों को स्वीकार करता था । उत्तररामचरित में इन विश्वामो का नाटकीय कथानक के विकास में विशिष्ट योगदान दिखाई देता है । वस्तुविन्यास में चमत्कार-मृष्टि के लिए अद्भुत तत्त्वों की योजना का आग्रह भी इन नाटकों में अतिप्राकृत तत्त्वों के विधान का एक महत्त्वपूर्ण पक्ष है जिसकी हम आगे चर्चा करेंगे ।

मालतीमाधव

दस प्रको का यह प्रकरण कथावस्तु, पात्र, रस व वातावरण की दृष्टि में भवभूति के शेष दो नाटकों से नितान्त भिन्न है । महावीरचरित व उत्तररामचरित की पौराणिक कथा, पात्र व परिवेश के विरुद्ध मालतीमाधव में हम स्वयं को तत्कालीन सामाजिक जीवन की जीवन् स्थितियों, चरित्रों व वातावरण के बीच पाते हैं । प्रकरण होने के कारण इसकी कथावस्तु कल्पित व लोकसमर्थ है तथा पात्र तत्कालीन समाज के उच्च-मध्य वर्ग से लिये गये हैं ।¹ मालती व माधव के विघ्न-बहुल प्रणयजीवन का वृत्तान्त ही नाटक की मुख्य वस्तु है । नाटककार ने आधि-कारिक कथा के समानान्तर मकरन्द व मदयन्तिका में सम्बद्ध एक प्रासंगिक वृत्त की

1 अथ प्रकरणे वस्तुमुत्पाद्य लोकसमर्थम् ।

अनात्यन्निप्रवर्णिनामेव वृत्तान्तं नायकम् ॥ ४०५० ३ ३९

माधव जब कृष्ण चतुर्दशी की आधी रात में श्मशान में पहुँचता है तो उसे चारों ओर भूत-प्रेतों का कोलाहल सुनाई देता है। महामास हाथ में लिये हुए वह कटपूतना नामक शवभक्षक पिशाचों को दम प्रकार संबोधित करता है—

अज्ञस्त्रपूतमव्याज पुरपागोपकल्पितम् ।

विक्रीयते महामास गृह्यता गृह्यतामिति ॥ ५.१२

इस उद्घोषणा के साथ ही श्मशान में सभी ओर हलचल मच जाती है। सारा श्मशान-वाट भूतों में व्याप्त हो जाता है।^१ वह देखता है कि उत्कामुख नामक पिशाचों के भीषण व दीप्त मुखों में समस्त आकाश भरा है। उनके होठों के दोनों कानों के पास तक फटे हुए हैं जिनके खुलने पर आग की लपटें चमकती दीखती हैं। उनके मुख में से नुकीले दात बाहर निकल रहे हैं, उनके केश, नेत्र, भौंह और मूँछें विद्युत् के समान दीप्तिशाली हैं तथा उनके कृश व दीर्घ शरीर कभी दिखायी देने हैं और कभी ओझल हो जाते हैं।^२

पिशाचों का एक समूह जल्दी जल्दी शवमास खा रहा है, उनके मुख में अधवाये मारुकवल गिर रहे हैं। उनकी काली त्वचा स्नायुओं से नट रही है। स्नायु प्रथियों से व्याप्त उनके शरीर ककानमात्र दिखायी देने हैं।^३

कृश व शुष्क शरीर वाले पिशाचों के मुख-विबर में विशाल व घपल झिझा जले हुए पुराने चदन वृक्ष की कोटर में चलने वाले अजगर के समान प्रतीत होती है।^४

एक दीन प्रेत अरु में स्थित शव की चमटी छील कर उसके विभिन्न पुष्ट अंगों में से तीव्र गन्ध युक्त मांस निकाल कर खा रहा है। शव की स्नायुओं, आंता व नेत्र आदि का भक्षण कर वह दात निपोरता हुआ उसकी हड्डियों के ननोन्नत भागों में फने मांस को खुरच खुरच कर खा रहा है।^५

कुछ शव-भक्षक पिशाच जलती हुई चिताओं से अघजले शवों को खींचकर उनमें निस्तुत भज्जा की घाराओं को पी रहे हैं।^६ पिशाच-अंगनाओं ने अपने हाथों

१ माधव — कथमापीयचानन्तरमेव सर्वत समुच्चलदुत्तालतुमुलव्यकारलवलाकुल प्रचलित
इवादिभ्रवदभूतमकट श्मशानवाट । मा०मा० ५, पृ० ११९

२ वही ५.१३

३ वही, ५.१४

४ वही, ५.१५

५ वही, ५.१६

६ वही, ५.१७

में आनो के मागलिक बगन, कानों में स्तम्भियों के हस्तकमल के आभूषण तथा गले में हस्तपुण्डरीको की मालायें पहन रखी हैं। रक्ताक्ष के कुकुम में चर्चित वे अपने प्रियतम पिशाचो के साथ कपानो के ध्यालों में भरभर कर अम्य-रम की लुग पी रही हैं।^१

माधव महामास खरीदने के लिए उनका बारबार आह्वान करता है, पर वे भयभीत होकर दूर चले जाते हैं। तभी उसे श्मशान में स्थित कराता के मन्दिर में मालती की आत पुकार सुनाई देती है।^२ वह नन्धन वहा पहुँचकर देखता है कि कापालिक अघोरघट देशी चामुण्डा को मालती की बनि देने के लिये उत्थन है। वह क्रूर अघोरघट का वध कर मालती के प्राण बचाता है।

हम अनुमान कर सकते हैं कि भवभूति ने इस श्मशान-दृश्य में भूत-प्रेतादि के विवृत स्वरूप व बीभत्स चेष्टाओं का बगन तत्कालीन लोकविश्वाम के आधार पर किया होगा। आज भी भूत-प्रेतों के सम्बन्ध में इस प्रकार के विश्वास साधारण जनो में प्रचलित हैं। संभवतः इस दृश्य को कवि ने अपनी कल्पना द्वारा भी काफी मजाया-मवारा है, लेकिन तत्कालीन लोक-विश्वाम ही इसका मूल आधार प्रतीत होते हैं।

यह स्पष्ट है कि उक्त दृश्य में प्रेता, पिशाच आदि सामाजिको को माझान् दिखाई नहीं देने। रगमच पर केवल मानव उपस्थित है जो उन्हें दूर से देखता है। 'नेपथ्ये कचन्त' इस रगमचोन् निर्देश ने विदित होता है कि सामाजिको को पर्दे के पीछे में उनका कोलाहल मान सुनाई देता है। माधव द्वारा पिशाचो की बीभत्स व भयावह भीडाओं का विस्तृत वर्णन भी यह सूचित करना है कि नाटककार सामाजिको को उनका केवल यादिक ज्ञान कराना चाहता है, प्रत्यक्ष दर्शन नहीं। संभवतः रगमच की सीमाओं के कारण नाटककार इस विषय में विश्वास था।

मालतीमाधव की वस्तु-योजना में इस श्मशान-दृश्य का औचित्य चिन्त है। इसकी नैतिक प्रगल्भता में यह दृश्य अनावश्यक व आरोपित-ना प्रतीत होता है। नाटककार मुख्य क्या के साथ इसका कोई तार्किक सम्बन्ध नहीं बँठा पाया है। भूत-प्रेत जैसे अतिप्राकृतिक प्राणियों से सम्बद्ध होने के कारण इस दृश्य का प्रकरण के सामाजिक वातावरण के साथ भी सामंजस्य नहीं बँठता। नाटककार ने इसकी योजना का एकमात्र हेतु यह बनाया है कि मानव अपने प्रणय में प्रसन्न व निराग होकर अतिप्राकृत अस्तियों की सहायता प्राप्त करने के लिए श्मशान में जाता है।

किन्तु नाटक की मानवीय प्रणय-कथा मे अतिमानवीय शक्तियों की सहायता पाने की बात बिल्कुल असंगत लगती है। सच तो यह है कि माधव को ऐसी कोई सहायता मिलती भी नहीं है। तथापि यह दृश्य सर्वथा अनावश्यक व असंगत भी नहीं कहा जा सकता। लेखक ने निस्सन्देह कुछ विशिष्ट नाटकीय प्रयोजनों की दृष्टि से इसकी योजना की है। एक प्रयोजन तो माधव के असीम साहस व शौर्य का ओजस्वी चित्र अंकित करना है। लोककथाओं व रोमैटिक प्रणय कथाओं मे नायक द्वारा किसी संकट से नायिका की रक्षा की कथानक-रूढ़ि बहुधा पयुक्त होती है। तृतीय अंक मे नाटककार ने मकरन्द द्वारा मदयन्तिका की सिंह से रक्षा कराई है। यहाँ नाटककार ने उसी के अनुकरण पर माधव द्वारा मालती की रक्षा का साहमपूर्ण प्रसंग निबद्ध किया है। प्रस्तुत श्मशान-दृश्य इसी प्रसंग की पृष्ठभूमि के रूप मे अंकित है। मालती की प्राणरक्षा के लिए यह आवश्यक है कि माधव श्मशान-स्थित कराला के मंदिर के समीप ही विद्यमान हो जिससे वह उसके आतनाद को सुन सके। इसी दृष्टि से माधव को पहले से ही श्मशान मे उपस्थित बताया गया है तथा इस उपस्थिति के औचित्य के लिये महामास विक्रय की बात कही गयी है। भूत, प्रेत व पिशाचों के भयानक व बीभत्स कृत्यों की पृष्ठभूमि में कपालकुंडला व अघोरघट के श्रूतापूर्ण कार्य अतीव भयावह प्रतीत होते हैं। वस्तुतः करालायतन मे निरीह मालती की निमग्न हत्या का प्रयास, भूल चेतना की दृष्टि से, पूर्ववर्ती श्मशान-दृश्य का ही विस्तार व अभिन्न अंग जैसा लगता है।¹ इस दृश्य के द्वारा नाटककार ने एक ऐसे वातावरण की सृष्टि की है जिसमे माधव के साहस, निर्भीकता और शौर्य का बड़ा ही उदात्त चित्र उभरकर सामने आता है।

श्मशान-दृश्य की योजना मे नाटककार का दूसरा उद्देश्य बीभत्स, रीत्र व अद्भुत आदि रसों के चित्रण मे अपना नैपुण्य प्रदर्शित करना है। भवभूति कोमल भावों व रसों के चित्रण मे जितने सिद्धहस्त हैं उतने ही विरुद्ध, उग्र तथा भयावह भावों तथा रसों के आलेखन मे भी। मालती-माधव का यह दृश्य अपनी भयावह बीभत्सता मे समस्त संस्कृत-साहित्य मे अपना सानी नहीं रखता। कुछ पाश्चात्य विद्वानों ने इसे शेक्सपीयर के मेकबेथ मे चित्रित जुडौलो के दृश्य मे भी अधिक भयावह माना है।²

भवभूति वा एक अन्य प्रयोजन नाटक की श्रृंगारिक एकरसता मे रस-वैविध्य का समावेश करना भी है। यह सर्वविदित तथ्य है कि भवभूति मे हास्यरस

1 करालायतनान्वायमुत्पन्नरक्षणध्वनि ।

विभाष्यते ननु स्थानमनिष्टानां तदीश्याम् ॥ मा०मा०, ॥ 21

2 दे० एम० बिटरनिल वृत्त 'हिस्ट्री ऑफ़ इण्डियन लिट्रेचर' भाग 3, खंड 1, पृ० 266

की प्रतिभा बहुत कम थी। सम्भवतः हाम्पेरस उनकी गुरु-गम्भीर व दुःख-दग्ध प्रकृति के अनुकूल न था। कीय के मत में भवभूति को इसीलिए हास्यपूर्ण विधाति के स्थान पर यहाँ अनिप्राकृत तत्त्वों से सन्निवृत्त मयानक व बीभत्स प्रसंगों का महारा लेना पड़ा।¹ किन्तु प्रश्न यह है कि क्या यह दृश्य वस्तुतः विधाति प्रदान करना है? हास्यरस प्रकृत्या शृंगाररस का पोषक होना है, पर बीभत्स व रौद्र आदि रसों के धारे में यही बात नहीं कही जा सकती। अतः प्रस्तुत दृश्य न केवल कथानक की दृष्टि से अमम्बद्ध है, अपितु भाव व रस की दृष्टि में भी उसके प्रतिद्वन्द्व है।

सम्भवतः नाटककार का एक उद्देश्य अपने युग में प्रचलित कापालिक-भाषना की विकृतियों का दशन कराना भी है। माघव का श्मशान में महामास² बेचने के लिए विचरण तथा अघोरघट द्वारा भक्त-भाषना पूर्य होने पर, मालती के वध का प्रयास—ये दोनों ही कृत्य तत्कालीन कापालिक-भाषना की अनिवादी प्रवृत्तियों के परिचायक हैं। नाटक में प्रणय-कथा के विकास व परिणति में कापाचियों को जो प्रसाधारण महत्त्व दिया गया है उससे भवभूति के काल में इस सत्रदाय की बहुप्रचलित होने की सूचना मिलती है।³ किन्तु यह भी स्पष्ट है कि नाटककार कापालिक साधना की बातों को नाटक की मुख्य प्रणय-कथा में मली-भानि अन्तर्गति नहीं कर सका है।

योगिनियों का आकाशगमन प्रस्तुत नाटक की वस्तु-योजना में दूसरा अनिप्राकृत तत्त्व कपालकुण्डला व सौदामिनी नामक कापालिकाओं की आकाशगमन की मिथि है। पंचम अंक के प्रारम्भ में कपालकुण्डला शीपवन से आकाश में उड़ती हुई पद्मावती नगरी के बाहर श्मशान में स्थित कराला के मन्दिर की ओर घायी दिखाई गयी है। कवि ने उसके योगिनीरूप का बड़ा ही प्रभावशाली चित्र अंकित किया है। वह अपनी योगशक्ति से बिना परिश्रम आकाश में बादलों को हटाती हुई उड़ रही है।⁴

1 सङ्कत कामा, पृ० 192

2 त्रिपुरारि ने महामास के विषय में 'कारानिकाम' में यह पंक्ति उद्धृत की है—रज्ज्वत्तुल्य ममोपिडीम क्षुमानमात्र गन्धर्वशिल्पिन् युक् । उन्मत्तिं किंनरी ब्रह्मण स्रात्र स एक मह श्वाक भी उद्धृत किया है—आत्मनिदि पणैह्वय साहनाजुपाविषम । अस्त्रक्षयव्याक मृगान पति-कीर्तिनम् ॥ २० मानवी माघव, 5 12 पर त्रिपुरारि की टीका

3 भवभूति के कुछ ही पूर्ववर्ती वागमट्ट ने ह्यचरित में राजा पुण्ड्रि व महानव भैरवाचार के बत्तान में कृष्ण चन्द्रा की रात्रि में श्मशान में की जाने वाली बेताल सत्रा का भगवद् व रोमाचकारी चित्रण किया है। इसी प्रकार प्रभाकरवर्धन की राजा के समय उनके स्वाम्यलाभ के लिए राजकुमार भी खुले रूप में महामास बचने हुए दर्जरे ग्य हैं। ३० वागुदरण अथवा ह्यचरित एक सांस्कृतिक उद्घरण, पृ० 53-60

4 मा० मा० 5 2-4

नवम व दशम अंकों में नाटककार न योगिनी सौदामिनी के आकाश-गमन का दृश्य अंकित किया है। सौदामिनी श्रीपर्वत पर कपालकुण्डला के चगुल से मालती को बचा कर वहां से आकाश में उड़ती हुई पद्मावती नगरी के समीपवर्ती पर्वत पर उतरती है जहां माधव की विरहजन्य शोचनीय दशा से निराश होकर मकरन्द पाटलावती नदी में बूद कर आत्महत्या करने ही वाला है। सौदामिनी मकरन्द को इस प्रयास से विमुख कर माधव को मालती का अभिज्ञान 'बकुलमाता' देती है तथा मालती की कुशलक्षेम सूचित करती है।

आकर्षणी सिद्धि अनन्तर वह गुरुभक्ति, तप, तन्त्र व मन के अभ्यास से प्राप्त अपनी आकर्षणी सिद्धि द्वारा माधव को उठाकर आकाश में उड़ जाती है।¹ मकरन्द को अकस्मात् अधकार व वैद्युत प्रकाश का भयकर व्यतिकर-सा दिवायी देता है जो पलभर के लिए उसकी दर्शन-शक्ति को कुण्ठित कर देता है। कुछ क्षणों बाद वह देखता है कि माधव अपने पूर्व स्थान पर नहीं है। इस घटना से उसका मन असीम आश्चर्य और भय से व्याप्त हो जाता है।²

मालतीमाधव का यह प्रसंग शाकुन्तल के पंचम अंक में मेनका द्वारा शाकुन्तला को आकाश में उड़ाकर ले जाने की घटना से प्रभावित प्रतीत होता है।

दशम अंक में योगिनी सौदामिनी मालती व माधव को लेकर आकाश में उड़ती हुई श्रीपर्वत से पद्मावती नगरी के निकटवर्ती पर्वत पर ठीक उस समय पहुंच जाती है जब कामन्दकी, लवंगिका, मदयन्तिका तथा भूरिवसु मालती के वियोग में प्राण-त्याग के लिए तत्पर हैं। इस प्रकार उसकी समयोचित सहायता से सबके प्राणों की रक्षा होती है तथा नाटक की दुःखोन्मुख कथा सुखमय परिणति प्राप्त करती है।

कपालकुण्डला व सौदामिनी के आकाशगमन की सिद्धि का नाटक के वस्तु-विकास में महत्त्वपूर्ण योगदान है। संभवतः कपालकुण्डला अपनी इसी शक्ति से

1 सौदामिनी—नास्यथ खल्वेतन । (उत्थाय) इयमिदानीमह

मुच्यतिपस्त त्रभन्वयोगाभियोगजाम् ।

इमामावपिणो मिद्धिमातनोमि शिवाय व । वही, 9 53

2 मकरन्द—आश्चर्यम् ।

व्यतिकर इव शोभन्तामसावैद्युतश्च ।

क्षणमुपहतचक्षुर्वृत्तिरुदधूय शान्त ॥

(विलास्य सभयम्)

नयमिव न वयस्यस्तत्किमेतन्विमयम् ।

(विचिन्त्य)

प्रभवति हि महिम्ना स्वेन योगीश्वरीयम् ॥ वही, 9 555

मालती को रान में उसके घर से उठाकर कराला के मन्दिर में पहुँचाती है। बाद में वह अपनी इसी सिद्धि से मालती का अपहरण कर उसे श्रीपर्वत पर ले जाती है।

सौदामिनी भी एक सिद्ध योगिनी है जिसकी आकाशगमन की शक्ति का नाटक की मुखान्तता में धनिष्ठ सम्बन्ध है। इस शक्ति के कारण ही वह मकरन्द और माधव के प्रागो की रक्षा करती है और बाद में मालती और माधव को यवामय पचावनी में पहुँचाकर भूरिवसु, कामन्दकी, लवगिका आदि को मृत्यु के कगार पर में नौटा कर लाती है। यदि उसमें आकाशगमन की सामर्थ्य न होती तो मालती और माधव का न पुनर्मिलन होता, न नाटक की दुःखान्ता बचायी जा सकती। इसी शक्ति के कारण वह प्रत्येक अवसर पर ठीक समय पर उपस्थित होकर घटनाओं की कारणीक परिणति का परिहार करती है। इस प्रकार दोनों योगिनियों का नाटकीय वस्तु के विकास व फलान्त में विशिष्ट योगदान है। जहाँ कपालकुण्डला की योगिक शक्तियाँ नाटक की प्रणय-कथा में अनेक जटिलताओं के समावेश के लिए उत्तरदायी हैं वहाँ सौदामिनी की अलौकिक सिद्धियाँ उनके मुखपूरा व मगलमय पर्यवसान का मुख्य आधार हैं। नाटकीय कथानक के विकास में दोनों योगिनियों की भूमिकाएँ परस्पर विपरीत, विन्तु महत्त्वपूर्ण हैं। कपालकुण्डला क्रूर व हृदयहीन है तो सौदामिनी दया एवं परोपकार की प्रतिमूर्ति। दोनों अलौकिक शक्तियों से सम्पन्न हैं, पर उन शक्तियों के प्रयोग के उद्देश्य सदा भिन्न हैं।

भरत ने निर्वहण संधि में अद्भुत रस की योजना का निर्देश दिया है। नवम व दशम अङ्गों में सौदामिनी का आकाशगमन तथा उसके हस्तक्षेप से दशम अङ्क के कारणीक दृश्य का सुखपूर्ण पुनर्मिलन में आकस्मिक परिवर्तन निर्वहण संधि के ही अंग हैं।

पतञ्जलि ने योगसूत्र के विभूतिपाद में योगियों की आकाशगमन-रूप सिद्धि का वर्णन किया है। इस सम्बन्ध में उनका निम्न सूत्र उल्लेखनीय है—

कायाकाशयो सत्रधसयमाल्लघुतूलसमापत्तिश्चाकाशयनम् ॥ ३८२

अर्थात् शरीर और आकाश के सम्बन्ध के विषय में समय (धारणा, ध्यान व समाधि) करने तथा तूलसदृश लघु वस्तुओं में समापत्ति से योगी का शरीर इतना हल्का हो जाता है कि वह दृष्टानुसार आकाश में उड़ सकता है। पतञ्जलि के इस सूत्र की व्याख्या करते हुए म० म० डा० गोपीनाथ कविराज ने कहा है—

“पतञ्जलि का मत है, यदि आकाश-गमन करना हो तो देह और आकाश के बीच जो परस्पर सम्बन्ध है, उसमें समय (धारणा, ध्यान और समाधि) करके उसे आयत्त किया जाता है, आमनादि में देह चाहे जहाँ रह, वही आकाश भी है।

दक्षिण नेत्र-स्फुरण अशुभ सूचक तथा वामाक्षि-स्पन्दन शुभ-सूचक होता है। इस प्रकार का लोक-विश्वास आज भी पाया जाता है।

प्रथम अंक मे कामन्दकी कहती है कि क्या भूरिवसु और देवरात की कल्याणमय सन्तानो—मालती व माधव—का अभीष्ट विवाह-मंगल सम्पन्न हो सकेगा।¹ तभी वाम नेत्र मे स्पन्दन होने पर वह कहती है—

विवृण्वतेव कल्याणमान्तरज्जेन चक्षुषा।

स्फुरता वामकेनापि दाक्षिण्यमवलम्ब्यते ॥ मा० मा० १११

यहां चक्षु को आन्तरज माना गया है तथा उसके माध्यम से नाटककार ने मालती व माधव के प्रणय-प्रसंग की सुखान्तता का अलौकिक स्तर पर पूर्वाभास दिया है।

अष्टम अंक मे कपालकुण्डला द्वारा अपहरण से पूर्व मालती का दक्षिण नेत्र तथा अपहरण के पश्चात् माधव का वाम-नेत्र स्फुरित होकर भावी अनर्थ की सूचना देते हैं।²

मालतीमाधव मे आद्यन्त दैव, विधि या विधाता की सर्वशक्तिमत्ता तथा उनके अटल विधान का बार-बार उल्लेख किया गया है।³ साथ ही विधाना में मानवीय प्रयासों को सफलता प्रदान करने के लिए प्रार्थना की गई है। इससे यह विश्वास व्यक्त होता है कि दैवी अनुग्रह के बिना मानव अपने प्रयामों में सफल नहीं हो सकता। इसी प्रकार परलोक व पुन जन्म सम्बन्धी पारम्परिक विश्वास की भी कही-कही अभिव्यक्ति हुई है।⁴

अतिप्राकृत तत्त्व और रस

भवभूति ने मालतीमाधव मे अतिप्राकृत तत्त्वों के माध्यम से विभिन्न रसों की निष्पत्ति का सफल प्रयास किया है। नाटक का मुख्य रस शृंगार है, तथा उसके प्रग

1 कामन्दकी—अपि माम कल्याणिनोभू रिबनुदेवरातापरत्ययोरनयापि मालतीमाधवसारभिमम
पाणिग्रहमगल स्यात्। वही, 1, पृ० 11

2 वही, 8 पृ० 194 व 8 12

3 विधानु-परार पतनु (1 17), यदि दैवमनुकूलमिष्यमि (वही, 4 पृ० 101), कोऽय
विधे प्रथम (5 24), हा जम्ब । हृदये हताग्नि दुर्गारदैवदुवित्तित्तेन (वही, ॥ पृ० 125)
विधाता भद्र को वितरनु (6 7), विधानुर्भावेत्वाद् विपदि परिवर्तनमे इमे (9 8), अरो
आश्चर्य पुनरक्तदाहस्य परिणामरमणीयत्व विधे (वही, 10 पृ० 239)।

4 हा देव माधव, परलोकगतोऽपि युष्मामि स्मृतव्योऽय जन (वही, 5, पृ० 129) तथा
मे भद्रवत्पाणिप करोनु येन ज मान्तरैऽपि तवार्प्रियसखीं प्रेतिष्ये (10, पृ० 232)

के रूप में अद्भुत, वीभत्स, रौद्र, भयानक, वीर आदि रसों का पचामृत प्रस्तुत किया गया है।

पचम अंक के श्मशान-दृश्य के अन्तर्गत भूत, प्रेत व पिशाच आदि के चित्रों में रौद्र, अद्भुत व वीभत्स रसों का प्रभावशाली चित्रण हुआ है। उदाहरण के लिए मा०मा० में जगद्धर आदि टीकाकारों ने 'पयन्प्रतिरोधि०' (५११) में रौद्र रस, 'कर्णाभ्यर्णविदीर्ण०' (५१३) में अद्भुत रस, 'एतत्पूतनचक्र०' (५१४), पृथुचलरत्नोन्न० (५१५) में भयानक रस, 'उत्कृत्योत्कृत्य०' (५१६) व निष्ठाप० (५१७) में वीभत्स रस तथा 'अत्रै कल्पितमगलप्रतिसरा०' (५१८) में वीभत्स का भ्रमभूत सभोगशृंगार माना है।

भरत ने 'सत्त्व-दर्शन' को भयानक रस का आलवन माना है, किन्तु केवल नीच प्रकृति के जनों को ही भय की अनुभूति होती है। माधव उत्तम प्रकृति का नायक है और वह स्वेच्छा में भूत-प्रेतों से भेंट करने के लिए श्मशान में गया है, अतः उसके भयग्रस्त होने का प्रश्न ही नहीं उठता। प्रस्तुत इस दृश्य द्वारा लेखक ने उसके सत्साहस व शौर्य का प्रभावशाली चित्र अंकित किया है।

किन्तु हम मान सकते हैं कि भवभूति के समकालीन प्रेक्षकों के लिए यह दृश्य अद्भुतमिश्रित भयानक या वीभत्स का आलम्बन रहा होगा। आधुनिक प्रेक्षक के लिए भी यही बात कही जा सकती है।

पचम अंक में कपाल कुण्डला के तथा नवम व दशम अंकों में सौदामिनी के आकाशगमन के दृश्य अद्भुत रस की मामूली प्रस्तुत करते हैं।

नवम अंक में जहाँ सौदामिनी अपनी आकर्षणी सिद्धि द्वारा माधव को आकाश में उड़ा ले जाती है तथा मकरन्द को क्षण भर के लिए अन्वकार व प्रकाश का संयोग-सा दिखाई देता है वहाँ भयमिश्रित अद्भुत की बड़ी प्रभावशाली योजना हुई है। नवम व दशम अंकों में निर्वहण सन्धि के अन्तर्गत योगिनी सौदामिनी के धामत्कारिक कार्यों के माध्यम से अद्भुत रस की निष्पत्ति की गई है।

महावीरचरित

रचना-क्रम की दृष्टि से यह भवभूति की प्रथम कृति मानी गई है। इसमें विश्वामित्र के आश्रम में शिक्षा-प्राप्ति से लेकर रावण-वध तथा राज्याभियेक तक का राम का विस्तृत चरित अंकित है। विषय-वस्तु की दृष्टि से यह नाटक भवभूति के अन्तिम व सर्वश्रेष्ठ नाटक उत्तररामचरित का पूर्ववृत्त प्रस्तुत करता है। इन दोनों कृतियों में मिलाकर भवभूति ने राम की सम्पूर्ण जीवन-कथा को नाटकीय रूप दे दिया है।

महावीरचरित की वस्तु वाल्मीकि-रामायण पर आधारित है। प्रस्तावना मे नाटककार ने आदिक्वि द्वारा प्रणीत पावन रामचरित मे अपनी भक्ति का उल्लेख करते हुए उसे अपनी काव्य-प्रेरणा स्वीकार किया है।¹ उन्होंने यह भी कहा है कि मैंने वीर व अद्भुत रग के प्रेम के कारण धर्मद्रोहियों का दमन करने वाले रघुनन्दन का चरित निबद्ध किया है।²

श्री एस० के० वेल्सलकर ने रामकथा के परवर्ती विकास मे निम्नलिखित प्रवृत्तियों का उल्लेख किया है³—(१) अतिरजन—जैसे राम-रावण युद्ध के प्रमा मे। (२) दैवीकरण—राम को ईश्वर का अवतार माना गया। यह प्रवृत्ति रामायण के वर्तमान रूप मे आने से पहले ही आरम्भ हो चुने थी। (३) आदर्शिकरण—कैकेयी आदि के चरित को दोषमुक्त कर आदर्श रूप देने का प्रयत्न किया गया। (४) शाप-अभिप्राय—आचरण और भाग्य की व्याख्या के लिए इस अभिप्राय का उत्तरोत्तर अधिक प्रयोग किया गया। उदाहरण के लिए दशरथ के पुत्र-वियोग व मृत्यु का कारण अन्धमुनि का शाप बताया गया है। (५) दाशनिकीकरण—राम कथा को दाशनिक व आध्यात्मिक अर्थ दिया गया। यह प्रवृत्ति अध्यात्म रामायण मे विशेष रूप से देखी जा सकती है। (६) नवीन कल्पनाएँ व काव्यात्मक प्रलङ्घित—जैसे राम व सीता के पूर्वराग का वरण, जनक की राजसभा मे राम व लक्ष्मण का परशुराम के साथ विवाद, अगद का दौत्य आदि। हम देखेंगे कि भवभूति ने राम कथा को जिस रूप मे प्रस्तुत किया है उसमे भी इनमे से कुछ प्रवृत्तियाँ प्रकट हुई हैं।

भवभूति ने जहाँ राम कथा के अनेक प्रसंगों को छोड़ दिया है, वहाँ मूल कथा को कई घटनाओं को सवथा बदल देने का भी साहस दिखाया है। उन्होंने ऐसे जो भी परिवर्तन किए हैं वे नाटकीय दृष्टि से प्रायः ओचित्यपूर्ण हैं। राम कथा के विभिन्न प्रसंगों को उन्होंने राम-रावण के पारस्परिक संघर्ष की गतिशील घटनावली के रूप मे प्रस्तुत किया है। कथा-विकास की विभिन्न अवस्थाओं का मात्स्यवान् की

1 प्राचेतसा मुनिवपा प्रथम कवीना

यत्पावन रघुपते प्रणिनाय वृत्तम् ।

भक्तस्य तत्र समरन्त ममाभि वाच

स्तानु प्रसन्नमनसः कृतिना भजन्ताम् ॥

महावीर चरित, 1 7

(निघण्टुनागर प्रेत संस्करण, 1926)

2 वीराद्भुतप्रियतया रघुनन्दनस्य ।

धमद्गो दमयितुश्चरित निबद्धम् ॥

य० च० । 6

3 २० राममे केटर हिन्दू और उत्तररामचरित, प्रथम भाग, पृ० 61-63

कूटनीतिक योजनाओं के अभिन्न उद्घाटन के रूप में विन्यास किया गया है। नाटकीय सघर्ष का मूल बीज रावण की सीता के साथ विवाह करने की इच्छा और कुशध्वज द्वारा रावण के प्रस्ताव का तिरस्कार है। राम द्वारा ताड़का, सुबाहु आदि राक्षसों का वध, दिव्य अस्त्रों की प्राप्ति आदि बातों को रावण अपने लिए चुनौती के रूप में ग्रहण करता है।

रामायण की मूल कथा में भवभूति ने नाटकीय दृष्टि में कुछ महत्वपूर्ण परिवर्तन किए हैं। नाटक के अनुसार परशुराम माल्यवाहू की प्रेरणा से राम का विरोध करते हैं। राम के वनवास के पीछे भी राक्षसों की कूट योजना है। वाली माल्यवाहू की प्रेरणा में ही राम में युद्ध करता है।

नाटकीय दृष्टि से मूल कथा में परिवर्तन करने पर भी भवभूति वस्तुविधान में विशेष सफल नहीं बने जा सकते। उन्हीं दृश्यावली विस्तृत कथाफलक ले लिया है कि अधिकांश घटनाओं को उन्हीं सूक्ष्म रूप में प्रस्तुत करना पड़ा है जिसके फलस्वरूप नाटक विस्तृत सवादों का समूह मात्र रह गया है। घटना-विन्यास में सन्तुलन व अनुगमन की भी कमी है। परशुराम के महत्त्वहीन प्रसंग को दो अंकों से भी अधिक दूर तक घसीटा गया है। नाटक में प्रत्यक्ष क्रियाशीलता का लगभग अभाव है। चरित्रों के बारे में भी यही बात कही जा सकती है। अधिकतर चरित्र पौराणिक रूपरेखाओं से निर्मित हैं, अतः उनका स्वरूप प्रायः अतिप्राकृत है।

महावीरचरित के उपलब्ध पाठों में काफी प्रचार पाया जाता है। इस नाटक में पाचवे अंक के ४६वें श्लोक तक का भाग ही सम्भवतः भवभूति-प्रणीत है। शेष भाग तीन पाठों के रूप में मिलता है—(१) सबत प्रचलित पाठ (२) सुब्रह्मण्य का पाठ तथा (३) विनायक का पाठ। उत्तर भारत में प्रकाशित संस्करणों में प्रायः प्रथम पाठ दिया गया है। दक्षिण भारत में उपलब्ध पाटुनिपिया में पंचम अंक के ४६वें श्लोक के आगे का पाठ सुब्रह्मण्य द्वारा रचित बताया गया है। यह पाठ निर्णय-सागर प्रेस से वीर राघव की टीका सहित प्रकाशित हुआ है। विनायक का पाठ में छठा और सातवां ये दो अंक सबत प्रचलित पाठ से अभिन्न हैं, पर पाचवे अंक के ४६वें श्लोक से इसी अंक तक का भाग विनायक-रचित बताया गया है। इस पाठ का सम्पादन श्री टोडरमल ने किया है। डॉ० दे के अनुसार उक्त पूरक पाठों में से कोई भी भवभूति का मूलपाठ नहीं है, जो उनके विचार में अब लुप्त हो चुका है।^१ हमने प्रस्तुत अध्ययन में अंक ५ श्लोक ४६ से आगे 'सर्वतः प्रचलित पाठ' को ही अपने अध्ययन का आधार बनाया है।

कथावस्तु मे अतिप्राकृत तत्त्व

महावीरचरित की वस्तु व पात्र दोनो की योजना मे अतिप्राकृतिक तत्वो का समावेश हुआ है। एक तो रामकथा स्वयं ही अनेक अतिप्राकृतिक तत्वो से पूर्ण है, फिर कथा की पौराणिक पृष्ठभूमि व वातावरण ने भी नाटककार को इन तत्वो की योजना का यथेच्छ अवसर दिया है। कथा का स्वरूप, देश, काल व परिवेश ब्रिताना प्राचीन व दूरवर्ती होता है, लेखक को असंभव और अयथार्थ की योजना का उतना ही अधिक अवसर सुलभ रहता है। अतिप्राकृत कल्पनाएँ या तो घम, दर्शन और पौराणिकता का सम्बल ग्रहण करती हैं या तो कथाओं का, जिनकी घटनाएँ व पात्र मनुष्य की स्वच्छन्द व अबाधित कल्पनाओं की अभिव्यक्ति होती हैं।

नाटककार ने प्रस्तावना मे ही बता दिया है कि इस नाटक मे अप्राकृत (अलौकिक व असाधारण) पात्रो मे स्थित वीर रस आधार की भिन्नता के अनुसार सूक्ष्म व प्रस्फुट भेदो मे विभाजित किया गया है।¹ इस नाटक के अनेक पात्र किसी न किसी दृष्टि से अप्राकृत हैं। अतः यह स्वाभाविक ही है कि उनके कायकलापों में अलौकिकता का पुट हो। भवभूति ने मुख्यतः वीर व अद्भुत रस मे विशेष अभिरुचि के कारण रघुनन्दन के चरित्र को नाटक की विषयवस्तु के रूप मे ग्रहण किया है। सस्कृत नाटको मे अद्भुत रस प्रायः अतिप्राकृत तत्वो पर आश्रित होता है, अतः नाटककार प्रारम्भ से ही इस नाटक मे इन तत्वो के समावेश का विचार लेकर चला है, यह अनायास माना जा सकता है।

भवभूति ने कथावस्तु मे जिन अतिप्राकृत तत्वो का विन्यास किया है व अधिकतर रामायण पर आधारित हैं। तथापि उनके नाटकीय विनियोग में उद्द्योत अपनी मौलिक दृष्टि का परिचय दिया है। मूल रामायण के अनेक महत्त्वपूर्ण प्रसंग नाटक मे स्वरूप, क्रम, स्थान व उद्देश्य की दृष्टि मे काफी परिवर्तित हो गये हैं। कथा व पात्रो की प्रकृति के अनुसार नाटककार ने कुछ नवीन अतिप्राकृत तत्वो की भी उद्भावना की है।

प्रथम अंक की घटनायें महर्षि विश्वामित्र के सिद्धाश्रम मे सम्पन्न रहती हैं। महर्षि द्वारा आयोजित यज्ञ मे भाग लेने हेतु राजा जनक के अनुज बुधध्वज सीता और उर्मिला के साथ आये हैं। राम और लक्ष्मण यज्ञ की रक्षा मे नियुक्त हैं। उसी समय रावण का दूत राक्षस मर्वमाय रावण का एक सन्देश लेकर आता है जिसमे उसने सीता के साथ विवाह का प्रस्ताव रखा है। इसी पृष्ठभूमि मे प्रथम अंक मे नाटककार ने कुछ अतिप्राकृत प्रसंगो की योजना की है।

1 अश्वत्थपु पात्रेषु यत्न वीर स्थितो रसः ।

भेदं सूक्ष्मरभिव्यक्तं प्रत्याधार विमज्जते ॥ 13

अहल्याद्वारा गौतम ऋषि की पत्नी अहल्या जो व्यभिचार रूप महापाप के कारण अन्वनामिस से घृण्य थी, राम के तेज से पाप-मुक्त होकर दिव्य रूप में प्रकट होती है।¹

सातकाव्य नाटका नाम की भयंकर आकारवाली राक्षसी विश्वामित्र के आश्रम में प्रकट होकर लोगों पर आक्रमण करती है।² राम गुरु की आज्ञा से उसे मार गिराते हैं।

दिव्यस्त्रदान विश्वामित्र ने कृशाश्व ऋषि से जूम्भक आदि जिन दिव्य अस्त्रों के प्रयोग व सहाय की मन्त्रविद्या सीखी थी वे उसे राम के प्रति अथवा व शब्दों में प्रकाशित होने की आज्ञा देते हैं।³

विश्वामित्र की आज्ञा के साथ ही आकाश में सभी ओर दिव्याम्बु का प्रलीविज तेज छा जाता है।⁴ राम गुरु से प्रार्थना करते हैं कि दिव्यास्त्र लक्ष्मण को भी प्राप्त हो। दिव्य अस्त्रविद्या के प्रादुर्भाव से लक्ष्मण का हृदय प्रज्ञायुक्त, अमृतवर्ण व ज्योतिर्मय हो जाता है।⁵

दिव्यास्त्र राम की प्रार्थना करते हैं।⁶ राम उन्हें ध्यान करते ही उपस्थित होने की आज्ञा देकर विदा कर देते हैं।⁷

ध्यान द्वारा शिवधनुष की उपस्थिति राम के तजस्वी व्यक्तित्व में प्रभावित होकर कुशाध्वज उन्हें जामाता के रूप में चाहने लगते हैं। किन्तु अप्रज सीरध्वज जनक की प्रतिज्ञा उन्हें विघ्नरूप प्रतीत होती है। जनक ने प्रतिज्ञा की है कि जो वीर शिर का धनुष तोड़ेगा उसी के साथ सीता का विवाह होगा। विश्वामित्र के सुभाषण पर कुशाध्वज ध्यान द्वारा शिवधनुष का आह्वान करते हैं।⁸ धनुष ध्यान करते ही सिद्धाश्रम में उपस्थित हो जाता है। राम उसे अनायास तोड़ देते हैं।⁹

1 (क) तस्या पापना शरीरमन्वनामिश्रमम्यवात् । तेयमद्य रामभद्रनेजना तस्मादेतन्तो निरमुच्यत ।

म० अ० १ पृ० २०

(ख) राजा—भगवन् का पुनरिय दवता । बही

2 वही १ ३५

3 वही १ पृ० ३१

4 वही, १ ४३-४४

5 वही, १ ४८

6 वही, १ ४९

7 वही, १ ५०

8 वही, १ ५२

9 वही, १ ५३

सुबाहु और भारीच का मित्राश्रम पर आक्रमण होता है।¹ राम सुबाहु का वध कर भारीच को अग्नि दूर फेंक देते हैं।²

यह उत्प्रेक्षणीय है कि ये सभी अतिप्राकृतिक प्रसंग नेपथ्य में घटित होते हैं। अहल्या, साटका, दिव्यास्त्र व शिवधनुष इनमें से कोई भी रंगमंच पर साक्षात् उपस्थित नहीं होता।

दूमरी महत्त्वपूर्ण बात यह है कि नाटककार ने इन प्रसंगों को राम क अनिप्राकृत धीरे व्यक्तित्व की मिद्धि के अंग के रूप में विन्यस्त किया है। साथ ही राम के ये सभी अनौकिक काय रावण के मंत्री माल्यवान् को एक चुनौती के रूप में प्रतीत होते हैं।³ रामायण में इन घटनाओं की योजना के पीछे ऐसा कोई उद्देश्य नहीं है। नाटककार ने इन्हें राम-रावण-विरोध की भूमिका के रूप में निबद्ध कर नाटकीय उद्देश्य से संयोजित किया है।

शूर्पणखा का मथुरा के शरीर में आवेश यह घटना चतुर्थ अंक की है। नाटक के वस्तुविधान में इसका अन्यन्त महत्त्व है। इसके द्वारा भवभूति ने परम्परागत राम कथा में क्रान्तिकारी परिवर्तन किया है।

रावण का मंत्री माल्यवान् अपनी कूटनीतिक योजना⁴ के अन्तर्गत राम लक्ष्मण और सीता को राक्षसों के क्षेत्र विन्ध्यारण्य में लाना चाहता है। इस उद्देश्य से वह शूर्पणखा को दासी मन्थरा के शरीर में प्रविष्ट होकर राम व दशरथ के पास कैकेयी के नाम से एक मिथ्या सन्देश देने जाने के लिये प्रेरित करता है। मन्थरा उस समय मिथिला के समीप होती है। वह कैकेयी का कोई सन्देश लेकर मिथिला जा रही है जहाँ दशरथ अपने पुत्रों के विवाह के लिये गये हुए हैं।⁵ शूर्पणखा अपनी राक्षसी भाषा से मन्थरा के शरीर में प्रविष्ट होकर⁶ राम को कैकेयी के नाम से एक कपट सन्देश देती है। इस सन्देश में दशरथ से कैकेयी ने दो वर मागे हैं—भरत को राजनिहासन दिया जाये और राम लक्ष्मण व सीता सहित १४ वष के लिय वन

1 वही 1 60

2 वही, 2 1

3 वही, 1 59, 2 1-4

4 वही 4 पृ० 119-120

5 या सा राजा दशरथः प्रारब्धनिधुनवरद्वया राज्ञी भरतमाता कैकेयी, तथा मथुरा नाम परित्यज्जित्वा दशरथस्य वार्ताज्ञारिणी मिथिलामयोध्यान् प्रेषिता मिथिलोपकण्ठे वतने इति सप्तमेऽध्याये निवेदितं चारं । तस्यास्तत्त्वया गरीरमाविश्यमेव च कृतव्यम् (इति कर्णो वदति)

वही, 4 पृ० 118

6 वही, 4 पृ० 150

जायें।¹ राम, जो स्वयं ही राक्षसा के वर के लिए वन जाने को उन्मुख है, इस सन्देश से प्रसन्न होकर उसका अविनम्य पालन करते हैं।

उक्त प्रसंग भवभूति की अपनी उद्भावना है। रामायण के अनुसार राम विवाह के बाद अपोय्या नोटकर आये और फिर मन्त्रा की प्रेरणा में कैंकेयी द्वारा दशरथ से वर मागने पर वन गये। रामायण में राम के वनगमन का नैतिक दार्शनिक कैंकेयी पर डाला गया है, किन्तु भवभूति न कैंकेयी को उसमें मुक्त कर राम के वनवास को राजसी की कृत्योद्घातना का परिणाम बनाया है। इस प्रकार राम के वनगमन की घटना राम रावण के मधुर्य की नाटकीय कथा का अंग बन गई है। राम की सीने मिथिला में ही वन भेज कर कुशल नाटक ने मूल कथा में नाटकीय चित्त संक्षेप नी किया है। इस कल्पना में एक मान दाप यही है कि वहा रामायण में राम-वनवास की पृष्ठभूमि कैंकेयी की मानवोचित दुर्जनता की सूचक है वहा नाटक में उक्त अनिप्राकृत कल्पना के कारण उसके इस मानवीय पक्ष की क्षति हुई है। अतः इस कल्पना की नाटकीय दृष्टि में समीचीन मानने हुए नी मनव-चरित्र की व्याख्या की दृष्टि से मान नहीं रह सकते। इस कल्पना का एक प्राणुपणिक पक्ष कैंकेयी के परम्परागत धर्म को बलक-मुक्त करना भी है। इस पक्ष बना चुके हैं कि मान ने भी 'प्रतिमा' में कैंकेयी के चरित्र को निर्दोष मिद्ध करन के लिए एक अनिप्राकृत कल्पना की है, पर इस कार्य में न मान सफल हुए हैं और न भवभूति।

दिव्य पुरुष का आविर्भाव यह प्रसंग पंचम अंक का है। लक्ष्मण दनुकवध नामक राक्षस का वध कर उसकी विना प्रज्वलित करते हैं। विना में से एक दिव्य पुरुष प्रकट होकर अपना परिचय देता है। इस परिचय के अनुसार वह श्री का पुत्र दनु है जो शाप के कारण राक्षस हो गया था। बाद में इन्द्र के द्वारा मिर काट जान पर वह बबन्ध बन गया। अब राम का आश्रय पाकर वह पवित्र हो गया है।²

दनु राम को बताता है कि वह उन पर आक्रमण करन के लिए माय्यदाम् द्वारा दण्डकारण्य में भेजा गया था। वह अपने दिव्य ज्ञान में उन्हें यह भी सूचित करता है कि माय्यदाम् ने वाली की उनके बध के लिए निन्दित किया है। वाली ने भी रावण की मंत्री के अनुरोध में उसकी प्रायना स्वीकार की है।

1. वही 4.41

2. दिव्य पुरुष—उपलब्ध देख।

दनुमान धिन पुत्र जगद् गणपति दनु।

इन्द्राक्षरवधायक्य पुनःस्मि मन्त्राधनम् ॥ वही, 5.34

तदनन्तर वह दिव्य पुरुष राम की अनुमति लेकर अपने दिव्य लोक मे चला जाता है ।¹

यहा नाटककार ने कवन्ध व वाली दोनो को मात्यवान् द्वारा प्रेरित बनाकर मूलकथा को अपने नाटकीय उद्देश्य के अनुसार ढाल लिया है । चिता से दिव्य पुरुष के प्रकट होने की बात रामायण मे भी आई है ।²

पर्वताकार अस्थि-सचय का क्षेपण —राम पम्पासरोवर के समीप भाग में एक पर्वताकार अस्थि-सचय देखते हैं । यह अस्थि-सचय वासी द्वारा मारे गये हुन्दुभि राक्षस का है ।³ राम अपने पाव के अगूठे मे उसे दूर फेंक देते हैं ।⁴ नाटक मे यह घटना राम की अलौकिक शक्ति की सूचक है । रामायण मे भी यह प्रसंग आया है, पर एक भिन्न सन्दर्भ मे । वहा सुग्रीव राम से मित्रता करने से पहले उनकी शक्ति-परीक्षा के लिए उनमे यह कार्य कराता है ।⁵

पाषाण-सेतु —छठे अंक मे नाटककार ने रावण और मन्दोदरी के सवाद मे कुछ घटनाओं का सूक्ष्म रूप मे उल्लेख किया है । इनमे से एक अतिप्राकृत घटना समुद्र पर पाषाण-सेतु का निर्माण है । राम पहले समुद्र का आह्वान करते हैं किन्तु उसके उपस्थित न होने पर उस पर अस्त्र चलाते हैं ।⁶ राम के बाणो से विद्व समुद्र-देवता प्रकट होकर क्षमायाचना करता है और सेतु बनाने का उपाय बताता है ।⁷ राम नल व नील नामक वानरो की सहायता से समुद्र पर पाषाण-सेतु बनवा कर सेना सहित उसे पार कर लेते हैं । यह सारा प्रसंग रामायण के आधार पर प्रस्तुत किया गया है ।

राम-रावण-युद्ध भवभूति ने वासव और बिन्नरथ के सवाद द्वारा इस घटना का वर्णन किया है । नाट्यशास्त्र ने रगमच पर युद्ध-दृश्य के प्रस्तुतीकरण का प्रतिषेध किया है ।⁸ अतः भवभूति ने यहा वामन और बिन्नरथ के वार्तालाप के रूप

1 राम — मद्र त मीजयम । अधुना नदनु महाभाग त्वेषु लोकेषु (दन्तिप्रबाल)

वही, 5 पृ 186

2 अरण्यकाण्ड मग 72

3 म० च० 5 38

4 राम — न वेत्ति (पादागुष्ठेन निपति) वही, 5 39, पृ 188

5 त्रिपिच्छाकाण्ड, मग 11 7 84

6 म० च० 6 12

7 महाराज, ततश्च पु खमाजप्रेक्ष्यमाणनीलवर्णनिरपह्मनितशरीरेण निष्कम्प्य सनितान्द्रा पतनमभ्युप गाय उपदिष्ट । साहसिनेन तेन साध्यवृत्ति ध्रुवत ।

वही, 6, पृ 204-205

8 नाट्यशास्त्र, 18 38

में युद्ध का अप्रत्यक्ष वर्णन किया है। इसमें यह संकेत भी मिलता है कि राम रावण का युद्ध केवल व्यक्तिगत घटना नहीं है, अपितु उसका तीनों लोकों के प्राणियों के लिए महत्त्व है। त्रैलोक्य के सभी प्राणी रावण के दुश्चरित्र से क्लेशित हुए हैं, अतः वे राम की विजय की प्रतीक्षा कर रहे हैं।¹ गन्धवराज चित्ररथ कुबेर द्वारा युद्ध का परिणाम जानने के लिए भेजा गया है। वामन देवताओं के प्रतिनिधि के रूप में युद्ध के दशनाथ स्वयं आया है। राम को पैदल युद्ध करते देखकर वह अपना दिव्य रथ उनके पास भेंट देता है।² युद्ध-क्षण में राम, रावण, लक्ष्मण, मेघनाद आदि दोनों पक्षों के वीरों की अलौकिक वीरता का चित्रण किया गया है। मेघनाद मन्त्र प्रभाव से अल्पक्षय गति वाले दुर्भेद्य नागपाश का प्रयोग करता है।³ लक्ष्मण गारुडास्त्र के प्रयोग से उसे दूर हटाए, इसके पहले ही रावण शतध्वनी के प्रहार से उठे आहत कर देता है। हनुमान् सजीवनोपधि माने के लिए भेजे जाते हैं, किन्तु औपधि की पहचान न होने में वे पूरे द्रोणपक्ष को ही उठा लाते हैं।⁴ पक्ष की वायु का स्पश पाकर लक्ष्मण स्वस्थ हो जाते हैं।⁵

राम व लक्ष्मण अपने वागी में रावण के मस्तक काट डालते हैं, पर प्रत्येक मस्तक जैसा अनन्त हो जाता है।⁶ आकाश में स्थित दिव्य ऋषिगण रावण व मेघनाद के वध के लिए जल्दी मचा रहे हैं।⁷ अन्त में राम व लक्ष्मण क्रमशः ब्रह्मास्त्र तथा अच्युतास्त्र का स्मरण कर आकाश चलाते हैं जिससे रावण व मेघनाद के मस्तक बट जाते हैं। देवगण प्रसन्न होकर आकाश से पुष्पवृष्टि करते हैं।⁸

शरीरधारिणी भगवति सप्तम अंक के विष्कम्भक में लका व अलका नगरियों के सवाद द्वारा सीता की अग्नि-परीक्षा, देवी द्वारा उसके अभिनन्दन तथा विभीषण के राज्याभिषेक की सूचना दी गई है। लका और अलका का सवाद लेखक की उद्भावना है। भारतीय परम्परा में प्रत्येक स्थान और वस्तु का एक अधिदेवता माना गया है। लका और अलका ऐसी ही अधिदेवता हैं। यह स्मरणीय है कि भास ने भी अभिषेक नाटक में लका की स्त्रीरूप में कल्पना की है।

1 म०ब० 6 29

2 वामन (सावर्ण्य) सूत मूल, सायामिक में रघुपट्टर रावणद्रोह ।

वही, 6, पृ० 210

3 वही, 6 48

4 क्वापि प्रातः क्षणावर्त्ममपि विरिप्पमावाहृत्प्राज्ञगाम ।

वही, ॥ 51

5 वही, 6 52

6 वही, ॥ 61

7 वही, 6 पृ० 217

8 वही, 6 63

विमान-यात्रा विभीषण के राज्याभिषेक के बाद राम पत्नी, भाई, और इष्टमित्रों के साथ पुष्पक विमान में अयोध्या लौटते हैं। विभीषण ने पुष्पक विमान का इस प्रकार परिचय दिया है—

अथ च पुष्पकनामा स विमानराज

अमरुद्धगतेरिष्टप्रवृत्तेर्वशवर्तिन ।

मनोरथस्यानुगुण सर्वदा यस्य चेष्टितम् ॥ म० च० ७७

अर्थात् यही वह पुष्पक विमानराज है जिसकी गति कही भी अवरुद्ध नहीं होती, जो सर्वत्र इष्ट दिशा में चलता है एवं वशवर्ती रहता है। इसकी चेष्टा सर्वदा मनोरथ के अनुकूल होती है।

राम सीता को मार्ग के विभिन्न स्थान दिखाता है। अगस्त्य ऋषि का आश्रम आने पर राम व अन्य लोग विमान में से ही उन्हे प्रणाम करते हैं जिसके उत्तर में उन्हे एक अशरीरिणी बाखी के रूप में ऋषि का आशीर्वाद सुनाई देता है।¹ सद्यः पर्वत के आने पर विमान स्वतः ऊपर उठ जाता है जिससे मध्यलोक कुछ नीचे छूट जाता है² तथा सूर्य निकट आ जाता है।³ वहाँ से आकाश में दिन में भी तारे चमकने दिखाई देने हैं।⁴ गन्धमादन पर्वत के समीप एक अश्वमुख किन्नर युगल आकाश में उड़ता हुआ राम की स्तुति करता है।⁵ विश्वामित्र के आश्रम के ऊपर से जाते समय राम को ऋषि का एक सन्देश प्राप्त होता है। राम विमान को रोककर सन्देश सुनते हैं।⁶ कुछ आगे चलने पर राम को हनूमान् आकर सूचना देते हैं कि भरत प्रजा-सहित उनकी अगवानों के लिए आ रहे हैं। राम पुष्पक विमान को उतराने की आज्ञा देकर भरत आदि से भेंट करते हैं।

विश्व ऋषियों द्वारा अभिषेक राम के अभिषेक के समय उपस्थित दिव्य ऋषि विश्वामित्र की आज्ञा से अभिषेक सम्पन्न करते हैं। इस अवसर पर आकाश से

1 राम (आश्व) वधमशरीरिण्या विरा परमनुगृहीतो महामुनिवदाह । वही, 7, पृ० 224

2 (निरूप्य) किमयादशीव गतिरस्य विमानराजस्य ।

विभीषण — देव, अत्युच्चं जित्वा सहस्रं सानुमान् । एतन्मित्रस्य धर्म्येने कृतिर्वाचिन । तदतित्रमणादेदमपि मध्यमलोकसान्निध्यं निबिदुष्यति । वही, 7 पृ० 225

3 विवस्वान् प्रत्यासन्नं पुष्पकारोद्गणेन । वही, 7 21

4 वही, 7 पृ० 225

5 वही, 7 पृ० 226-227.

6 वही, 7 पृ० 228

पुष्पो को वृष्टि होती है जिसे वसिष्ठ ऋषि इन्द्र द्वारा राज्याभिषेक के अनुमोदन के रूप में ग्रहण करते हैं।¹

पुष्पक विमान द्वारा लड़ा मे अयोध्या तक की यात्रा की मूल कल्पना रामायण पर आधारित है, पर इसके अधिकार ग्योरे नाटककार द्वारा उद्भासित हैं। इस यात्रा-दृश्य पर रघुवश के १३वें सर्ग का भी प्रभाव प्रतीत होता है। लेखक ने सभवन विमानयात्रा-वर्णन के मोह मे पड़कर ही इस वर्णनात्मक प्रसंग की योजना की है जिसका कोई नाटकीय औचित्य नहीं है। सप्तम अंक सगमग पूरा ही श्रव्य-काव्य मे परिवर्तित हो गया है।

अतिप्राकृत पात्र

महावीरचरित के पात्रों के स्वरूप-निर्माण मे अधिकतर रामायण का ही अनुसरण किया गया है। ये पात्र मानवीय व अनिमानवीय दोनों विशेषताओं मे युक्त हैं। तथापि नाटक की दृश्य कथा मे उनका मानव रूप ही अधिक उभरा है। उनके अतिप्राकृतिक पक्षों का चित्रण या तो अतीत घटनाओं के रूप मे हुआ है या उनका विधान नेपथ्य मे किया गया है। अनेक अतिप्राकृतिक प्रसंगों की विष्कम्भकों मे सूचना मात्र दी गई है, अतः पात्रों का अनिमानवीय पक्ष सामाजिक की दृष्टि मे प्रायः दूर ही रहता है। नाटककार ने राक्षस, देवता, जिन्नर, दिव्य ऋषि आदि मानवोत्तर पात्रों की भी प्रत्यक्ष या अप्रत्यक्ष यात्रा की है, पर गुणधर्मों की दृष्टि से वे अधिकतर मानव रूप मे ही उपस्थित होते हैं।

नाटक की प्रस्तावना मे लेखक ने कहा है कि इस नाटक मे अशोकृत पात्रों मे वीर रस की श्रितति दिलायी गई है तथा आधार-भेद से उमे अनेक सूक्ष्म व प्रकट भेदों मे विभक्त किया गया है।² राम, परशुराम, वाली और रावण ये सभी वीर पुरुष अशोकृत पात्र हैं जिनकी वीरता अपनी-अपनी विशेषताएँ लिये हुए हैं।

नाटक के नायक राम एक महान् वीर व अनौकिक पुरुष हैं। माल्यवान् के शब्दों मे "राम जन्म मे ही जगत् मे एक अद्भुत व्यक्ति हैं। उसके मत्प होने से क्या जिसके चरित को देव व अमुर गाते हैं।"³

1 विश्वामित्र — (द्विजपिण्डमुद्दिश्य) निवर्त्यता रामप्रद्वय्याभिषेक । (मनुष्यो यथाचिन्ता-
धारितः ।) (नेपथ्ये दुष्टजिह्वनि) (सर्वे मविस्मय पुष्पवृष्टि रूपयन्ति)
वसिष्ठ — क्व सत्ताकपाला भगवान्पादशासनो रामप्रद्वय्याभिषेकमनुमोदते ।

वही, 7 पृष्ठ 233

2 वही 13

3 उपर्युक्त हि रामक किमपि लभत जगदमृत
ममत्वेन किमस्य यस्य चरित देवागुरोर्गणिते ।

वही, 26

इस नाटक में भवभूति का नक्ष्य राम की महावीरता के विभिन्न पक्षों का उद्घाटन करना है। वे वीर होने के साथ विनयी हैं, तेजस्वी होने पर भी क्षमाशील हैं। ताटका, सुबाहु, बाली, रावण आदि दुर्दान्त राक्षसों का वध उनकी प्रतिमानवीर शक्ति का सूचक है। उनके सभी कार्य उनकी लोकोत्तमता के परिचायक हैं। परशुराम जैसे अप्रतिम वीर को वे अनायास ही पराजित कर देते हैं।

महावीरचरित में राम का मानव रूप ही प्रधान है। उनकी अलौकिकता उनके मानवत्व का ही चरम विकास है। राम के ईश्वरीय रूप का केवल सप्तम अंक में दो स्थलों पर उल्लेख मिलता है।^१ हम पहले बता चुके हैं कि पंचम अंक के ४६वें श्लोक से आगे का भाग भवभूति-प्रणीत नहीं माना जाता। अतः संभव है उक्त स्थलों में राम की ईश्वरता का संकेत क्षेपककार की देन हो।

महावीरचरित के दूसरे महत्त्वपूर्ण पात्र परशुराम रामायण से कुछ भिन्न रूप में अंकित हैं। नाटककार के अनुसार वे मातृयवान् की प्रेरणा से राम को दंड देने के लिए मिथिला जाते हैं। उनके व्यक्तित्व-निर्माण में लेखक ने पौराणिक कथाओं का सहारा लिया है। उनके शिष्य का शिष्य होने, इकतीस बार क्षत्रियों का सहारा करने, सहस्रार्जुन-जैसे अप्रतिम वीर का वध करने, कार्तिकेय को जीतने, श्रौव पर्वत का भेदन करने तथा अश्वमेध यज्ञ में समस्त पृथ्वी दान करने का अनेक बार उल्लेख किया गया है।^२

रावण का व्यक्तित्व भी पौराणिक कल्पनाओं से निर्मित है। वह देवनाभ का शत्रु और विश्वविजयी बताया गया है।^३ इन्द्र भी भयभीत होकर उसका शासन स्वीकार करता है।^४ वह परम शिव-भक्त है। यह उल्लेख मिलता है कि एक बार उसने अपने मस्तक काट कर शिव को भेंट कर दिये थे तथा कैलाश पवन उठा लिया था।^५ रामरावण-युद्ध के वृत्तान्त में बताया गया है कि राम ज्योंही उसके मस्तक काटते थे त्योंही उनके स्थान पर नये निकल आते थे।^६

१ (क) अलङ्कार—अपि किमत्राश्चयम

इदं हि तत्त्वं परमाथमाजामय हि साक्षात्पुरुष पुराण ।

विद्या विभिन्ना प्रकृति विनया ज्ञातुं भुवि स्वेन सताऽवतीर्षा ॥ बही, १२

(घ) (नेपथ्ये) अतुष्टाणाम्यैव पुं सोऽभिच्युतिपर्यायिनिष्ठं महं साक्षात्प्रियम् ।

बही, पृ० २२६

२ बही, २ १३, १६, १७ १८, १९, ३४, ३६, ३ ३७, ४५

३ बही, १ ३१, ३३

४ बही, १ २९

५ बही, ६ १४, १५

६ बही, ६ ६१

रावण-सम्बन्धी उक्त सभी अतिप्राकृत तथ्य मुख्य रूप में आये हैं तथा उनमें से अधिकतर का नाटकीय कथा से कोई सम्बन्ध नहीं है। नाटक में तो वह एक अहंकारी, कामुक, उद्धत और अदूरदर्शी व्यक्ति के रूप में हमारे समक्ष आता है। उसका अतिमानवीय पक्ष केवल उसकी अहंकारोक्तियों में व्यक्त हुआ है।

विश्वामित्र और वसिष्ठ दोनों तत्त्वज्ञानी ऋषि हैं।¹ इनसे सम्बन्धित पौराणिक कथाओं का अनेक स्थलो पर उल्लेख मिलता है।² राम को दिव्याश्वों का दान तथा आकाश में पुष्पक विमान से जाते हुए उनके पास पृथ्वीतल से ही सदेश-प्रेरण आदि प्रसंग विश्वामित्र की अनौक्तिकता के द्योतक हैं। उनके व्यक्तित्व के अलौकिक प्रभाव का भी उल्लेख किया गया है।³ वसिष्ठ के कथनानुसार उनमें क्षात्र तेज है जिसमें ब्राह्म तेज और आ मिता है। लाकोत्तर चमत्कार के निघान उनकी कौनसी बात अद्भुत नहीं है।⁴ वसिष्ठ अपने आन्तर चक्षु से जान लेते हैं कि राम को वन भेजने में कैकेयी का नहीं शूषणम्बा का हाथ था।⁵ वे ब्रह्म का साक्षात्कार करने वाले योगी हैं।⁶ नाटक में इन दोनों का वरिष्ठ अधिकतर मानवीय रूप में अंकित है।

दशरथ इन्द्र के प्रिय मित्र और असुरों के विरुद्ध युद्ध में देवसेना का नेतृत्व करने वाले बताए गए हैं।⁷ किन्तु नाटक में वे एक वीर व निर्भीक राजा तथा पुनः-वत्सल पिता के रूप में ही हमारे सामने आते हैं। राजा जनक ब्रह्मज्ञानी एवं धार्मिक व्यक्ति हैं जो परशुराम का औदत्य सहन नहीं कर पाते और अतिबुद्ध होने पर भी उनके विरुद्ध शस्त्र उठाने को तत्पर हो जाते हैं। सम्पाति और जटायु दोनों भाई 'मन्वन्तरपुराण' गृह्य हैं।⁸ नाटककार ने चौथे और पाचवें अंकों के कथामुद्रों को जोड़ने के लिए पंचम अंक के विष्कम्भक में इनका संवाद प्रस्तुत किया है।

1 राजा— प्रकृतकल्याणोदकनगमा ह्येत भवन्ति भगवन्त सयमधा साक्षात्कृतप्रहमाया महामय । वही, 1 पृ 12

2 म धनु विश्वामित्रावपेभदृत्वेन कश्चिदपर प्रहृष्यो । यस्य भववन्तस्तेजश्च शीत शीत रमान्मभ्यन केर्यपरिमरमाश्चन आतमाभ्यानविद आध्वन । वही 1, पृ 11 और भी देखिए—वही 37, 4 16

3 वही, 1 12

4 वही 7 39

5 अरुघती—वत्स, अल प्रकया । आद्यमिश्रेरयमयस्तदैवान्तरण चक्षुषा भागात्कृत ।

वही, 7 पृ 230

6 वही 3 पृ 86-88

7 वही, 4 18

8 तदपमार्थो मन्वन्तरपुराणो संपाति । अहो मातस्नह ।

वही, 5 पृ 168

वाली रावण का मित्र है जो माल्यवाद् की प्रेरणा से राम के वध के लिए मातंग-आश्रम में आकर उन पर आक्रमण करता है। नाटक में उसका चरित्र एक महान् वीर, उदार-हृदय भ्राता तथा महामना मित्र का आदर्श प्रस्तुत करता है। वह इन्द्र का पुत्र कहा गया है। उसके सम्बन्ध में यह पौराणिक कथा भी दी गई है कि उसने एक बार युद्ध के लिए आये रावण से काख में दबाकर सातों समुद्रों में सध्याकार्य पूरा किया और बाद में मैत्री की याचना करने पर उस छोटा।¹

नाटक में हनुमान् की भूमिका अतीव सक्षिप्त है। रामायण के अनुसार उनकी दैवी उत्पत्ति तथा अलौकिक कार्यों का उल्लेख किया गया है।² अशोक वाटिका में वे 'मकटपरमाणु' का रूप धारण कर सीता में भेंट करते हैं।³ लक्ष्मण के मूर्च्छित होने पर वे सम्पूर्ण द्रोण पर्वत को उठा लाते हैं। उनमें आकाश-गन्धर्वों की शक्ति है। उनके व्यक्तित्व निर्माण में नाटककार ने स्पष्टतः रामायण की अतिमानवीय कल्पनाओं का उपयोग किया है।

इनके अतिरिक्त वासव, चित्ररथ, मातलि और विन्नर-मिथुन आदि कुछ दिव्य पात्र भी नाटक में आये हैं, पर उनकी भूमिका नगण्य है। रावण का मन्त्री माल्यवाद् एक महत्त्वपूर्ण पात्र है, पर उसके व्यक्तित्व में कोई अलौकिक बल नहीं है। उसका चरित्र मुख्यतः एक स्वामिभक्त व कूटनीतिज्ञ अमात्य के रूप में प्रकट है।

स्त्री पात्रों में सीता, शूर्पणखा, मन्दोदरी व त्रिजटा आदि गणनीय हैं। शूर्पणखा के अलावा अन्य स्त्री पात्रों की भूमिका नाटक में विशेष प्रभावकारी नहीं है। शूर्पणखा में परकाय-प्रवेश की अलौकिक शक्ति बताई गयी है। सप्तम अङ्क में लका और अरका नगरियों का मानवीकरण किया गया है, पर नाटक में इनकी भूमिका कुछ सूचनाएँ मात्र देने तक सीमित है।

अतिप्राकृत लोक-विश्वास

शकुन अशुभ निमित्त के रूप में केवल एक स्थान पर वाम नेत्र के स्फुरण का उल्लेख मिलता है।⁴

1 वही 5 37

2 लक्ष्मण—हनुमान् हनुमानि महालय वीरवाद । अत्रभवता जातमात्रस्य सततपरिभ्रान्तः सानुपु
प्याचर्याणि श्रूयन् । अपि च किल ।

मत्त्वपल्लवः वीर्यं यद् वायो वा समुन्नतम् ।

यद् बालिनि महाबाहो तच्च वीरं हनुमनि ॥

वही, 5 31

3 वही, 6 पृ 200

4 मालवान्—(शामागिरिपन्दित सूचयन्)

किं नो विधिद्वि वक्तेऽप्यस्यो दुर्विपाकः ।

वही, 6 7

कर्म-विपाक रावण की मृत्यु व उसके कुन का नाश उनके दुष्कर्मों का विपाक बनाया गया है।¹

भवितव्य की प्रवृत्तता भवितव्य होकर ही रहना है, वह किमो भी तरह टाला नहीं जा सकता, इस भाग्यवादी विश्वास के आधार पर रावण के पतन और विनाश की व्याख्या की गई है। रावण एक उदात्त ऋषिकुल में उत्पन्न हुआ, फिर भी उसकी बुद्धि पाप में ही प्रवृत्त रही, जिससे उनका विनाश हुआ।²

अतिप्राकृत तत्त्व और रस

महावीरचरित का प्रधान रस 'वीर' है। प्रस्तावना में ही नाटककार ने बताया है कि इस नाटक में "अप्राकृत पात्रों में स्थित वीर रस अपने सूक्ष्म व स्फुट भेदों द्वारा प्रत्येक आधार में भिन्न रूप में प्रस्तुत किया गया है।" उसने यह भी कहा है कि 'मैं वीर व अद्भुत रसों के विशेष प्रेम के कारण धमधोही रावण का दमन करने वाले रघुनन्दन का अद्भुत चरित इसमें निबद्ध किया है।' इसमें स्पष्ट है कि इस नाटक में भवभूति ने रामचरित को वीर व अद्भुत रसों की निष्पत्ति की दृष्टि से ही उपन्यस्त किया है। वस्तु योजना व पात्र-चित्रण में नाटककार की यह दृष्टि सर्वत्र देखी जा सकती है।

'महावीरचरितम्' की व्युत्पत्ति दो प्रकार से की गई है—'महावीरस्य चरित वण्णे यत्नत नाटकम्' अथवा 'महावीराणां चरितानि वण्णने यत्नं तत्। सम्भवत नाटककार को दोनों ही व्युत्पत्तियाँ अभिप्रेत हैं। नाटक में मुख्यतः राम की महावीरता के विभिन्न उपादानों व पक्षों का चित्रण किया गया है। उनका ही वीर व्यक्तित्व नाटक में सर्वप्रधान रूप में उभरा है। इस दृष्टि में यह नाटक महावीर राम का जीवनचरित है। पर नाटककार का उद्देश्य विभिन्न अप्राकृत वीर पात्रों में वीर रस के विभिन्न रूपों का मौन्द्य दिखाना भी है। इसी दृष्टि से नाटककार ने परशुराम, जटायु, बाली, हनुमान्, रावण आदि वीर पुरुषों की अवतारणा की है तथा उनमें वीरता की विभिन्न भूमिमात्रों के दर्शन कराये हैं। इन वीरों में से कुछ (परशुराम, बाली, रावण) राम के हाथों पराजित होने हैं और कुछ (जटायु, हनुमान्, लक्ष्मण, सुग्रीव) उन्हीं के पक्ष में अपनी वीरता प्रदर्शित करते हैं, अतएव इन वीरों का पराक्रम अन्ततः राम के ही महावीरत्व को उत्कर्ष प्रदान करता है।

वीर व अद्भुत मिश्ररस माने गये हैं। भरत ने वीर रस से अद्भुत की उत्पत्ति मानी है, यह हम पहले बता चुके हैं। महावीरचरित भरत की उत्पत्ति

1. उनका—पञ्चचित्तममुना ते उपमाया विनेत्रा ।
निहितमयमनैष कर्मणस्तस्य पाकः ॥
और भी २० ६ ६

मान्यता के उदाहरण के रूप में प्रस्तुत किया जा सकता है। राक्षसी ताटका का वध, शिवधनुष का भंग, सुबाहु और भारीच का दमन, परशुराम जैसे त्रिभुवन-प्रसिद्ध वीर पर विजय तथा वाली व रावण जैसे अनौचित्य वीरों का वध आदि राम के नायक जहां उनकी महावीरता के व्यंजक हैं, वहां वे प्रेक्षकों के लिए अद्भुत रस के आलवन भी हैं। इन सभी प्रसंगों में अद्भुत रस वीर रस के अंग के रूप में उनकी सौन्दर्य-वृद्धि का हेतु है। नाटक के कुछ अन्य प्रसंग जैसे राम व प्रभाव में अहत्या का उद्धार तथा उसे दिव्य रूप की प्राप्ति, दिव्यास्त्रों का प्रादुर्भाव व उनके द्वारा राम की स्तुति, ध्यान मात्र से शिवधनुष की उपस्थिति, शूर्पणखा का मन्थरा के शरीर में आवेश, दनुर्वज्र की चिता में से दिव्य पुरुष का आविर्भाव, राम द्वारा दुन्दुभि के अस्त्र-संचय का पादागुष्ठ से शोषण, हनुमाद का द्रोणपर्वत उठाकर उपस्थित होना, पुष्पक विमान द्वारा राम की लका से अयोध्या तक की यात्रा, माग में विमानस्थ राम को अगस्त्य व विश्वामित्र के सदेशों की प्राप्ति, विभिन्न अवसरों पर आकाश से पुष्पवृष्टि व दुन्दुभि-बादन आदि अद्भुत रस के व्यंजक हैं। पर यह ध्यातव्य है कि अद्भुत रस के ये प्रसंग सर्वत्र वीर रस के अंग के रूप में ही निबद्ध हैं स्वतन्त्र रूप में नहीं। नाटककार का अन्तिम लक्ष्य तो राम व अन्य पात्रों की महावीरता को ही उजागर करना है। इसमें स्पष्ट है कि नाटक में आये अतिप्राकृत तत्त्व अद्भुत रस की निष्पत्ति कराते हुए अन्त में अंगी 'वीर रस' के प्रति अंग बन गए हैं।

उत्तररामचरित

'उत्तररामचरित' भवभूति के कवित्व व नाट्यकला के चरम परिपाक का प्रतिनिधि है। स्वयं नाटककार ने इसे "शब्दब्रह्मविद् प्राज्ञ कवि की परिणत वाणी कहा है।¹ यह अपने नाटकीय गुणों के लिए तो प्रशंसनीय है ही, उससे भी अधिक यह अपने काव्यात्मक व प्रगीतात्मक तत्वों के लिए प्रसिद्ध रहा है। करुण रस का जैसा मार्मिक परिपाक इसमें हुआ है वैसा अन्यत्र दुर्लभ है।

उत्तररामचरित में भवभूति ने दाम्पत्य-प्रेम को महिमान्वित किया है। उनका दाम्पत्य-सम्बन्धी दृष्टिकोण अतीव उदात्त है। मालती-भाषव में उन्होंने नवविवाहित माधव व मालती के प्रति कामन्दकी के मुह से कहलाया गया है—“स्त्रियो के लिए पति और पुरुषों के लिए धर्मपत्नी ही प्रिय मित्र, समग्र बहुममूह, समस्त अभिलाष,

1 शब्दब्रह्मविद् कवे परिणता प्राज्ञस्य वाणीविषायम् ।

धन-नम्पत्ति अथवा जीवन है, यह तुम दोनों वत्सों को अग्न्योन्म विदित हो ।”¹

उत्तररामचरित में भवभूति का दाम्पत्यविषयक दृष्टिकोण और अधिक परिष्कृत रूप में प्रकट हुआ है—“सुख और दुःख में द्वैतरहित, जीवन की सभी दशाओं में अनुगम, हृदय के लिए विश्राम-स्थान, वृद्धावस्था में भी रसपूर्ण तथा कालवर्षानुसार बाह्य आवरणों के उत्तर जाने पर स्नेह-भार में परिणत प्रेम को यदि कोई पा सके तो वह सुपुष्प वडा भाग्यशाली है ।”² यत्र कहने की आवश्यकता नहीं कि भवभूति ने उत्तररामचरित में सीतानिर्वाणन का कारुणिक कथा के माध्यम से दाम्पत्य-प्राण की दुनी गम्भीर व उदात्त भाव-भूमि का हृदयस्पर्शी दर्शन कराया है ।

उत्तररामचरित मानवीय प्रेम व पारिवारिक जीवन के मूल्यों तथा उसके कष्ट भावोद्बेगों का नाटक है, अतः उसमें नाटककार ने अतिप्राकृत तत्त्वों का प्रयोग उसी सीमा तक किया है जहाँ तक वे कृति के मानवीय मूल्य व अर्थ को समृद्ध बनाने में योग देने हैं ।

उत्तररामचरित की प्रधान घटना सीता-परित्याग और राम व सीता का पुनर्मिलन है । कथा के मूल सूत्र रामायण से लिये गये हैं, पर उनकी योजना में नाटककार ने अपन विशिष्ट जीवन-दर्शन की अभिव्यक्ति तथा कलात्मक उद्देश्यों की सिद्धि के लिये विविध परिवर्तन व परिवर्धन किये हैं । सबसे महत्वपूर्ण परिवर्तन रामायण की दुःखान्न कथा का सुव्याप्तीकरण है । प्रथम अंक में चित्र-दर्शन, तृतीय अंक में अदृश्य सीता की कल्पना, चतुर्थ अंक में कैसल्या, जनक, अरुण्यनी आदि का बाल्मीकि-आश्रम में प्रवास, पंचम व षष्ठ अंकों में लव और चन्द्रकेतु का युद्ध तथा सप्तम अंक में गर्भांक की योजना भवभूति की अपनी उद्भावनाएँ हैं । इनमें से कुछ पर पद्मपुराण, साकुन्तल आदि का प्रभाव प्रतीत होता है ।³

1. प्रेयो मिला बभूता वा समग्रा
सौं काना गेवियीरिंकिन वा ।
स्त्रीणा भर्ता धर्मदायक्य बुना
निर्ययोय बन्धपोनामस्तु ॥

म० मा० 6 18

2. अर्द्धं सुखं क्षमरनुगतं सर्वस्वस्यानु वद
विश्रामा हृदयस्य यत्र जरसा यस्मिन् हार्यो रस ।
कानेनावरणात्ययपरिणते यः प्रेमनारे स्थित
भद्र प्रम सुमानुस्य वयमप्येक हि तत्याप्यते ॥

उ० रा० च०, 1 39

3. पद्मपुराण के पातानखण्ड में बणिज रामकथा (अध्याय 1 ख 68) में लव और कुश का भय व पुत्र पुच्छ के साथ युद्ध तथा निवारित भीता व साथ राम का पुनर्निर्गत बताया गया है । श्री वल्लभर के विचार में रामायण की दुःखान्न कथा को सुव्याप्ती रूप देने की प्रेरणा भवभूति को पद्मपुराण से या रामकथा के अपने चित्रन करने किसी अन्य रूप से मिली होगी । (दे० रामस सेटर हिन्दी और उत्तररामचरित भूमिका पृ० 57) इसी प्रकार पद्मो-मता ने मरुसण में भीता के पातान जाने की घटना पर साकुन्तल में ‘स्त्रीनस्थान ज्योति’ (मेनका) द्वारा शकुन्तला को बोध देने के प्रसंग का प्रभाव माना गया है । (देखिए—
त्रिवेन्द्रलाल राय कृत ‘वर्णनान और भवभूति पृ० 155) ।

प्रथम अंक में सीता-परित्याग की बाह्य परिस्थिति व आन्तरिक मनाभूमि प्रस्तुत की गई हैं। दूसरे से सातवें अंक तक नाटककार का साध्य राम व सीता का पुनर्मिलन है। तृतीय अंक में उनके हृदयों का मिलन कराया गया है जिसकी पीठिका पर मध्यम अंक में उनका बाह्य पुनर्मिलन संभव होता है। द्वितीय अंक तृतीय अंक की भावभूमि पर पहुंचाने वाला सोपान है और चतुर्थ, पंचम व षष्ठ अंक अंतिम मिलन में गुन्जनो व अपत्यो की भूमिका प्रस्तुत करते हैं।

राम व सीता की जीवन-धाराएं जो पहले परस्पर मिलकर व एकाकार होकर एक ही दिशा में समगति से बह रही थी, परित्याग की घटना से एक-दूसरे में विलग हो जाती हैं। नाटककार का प्रमुख ध्येय इन दोनों वियुक्त धाराओं का एकीकृत कर पुनः पूर्वं अवस्था में स्थापित करना है। राम और सीता के एकरस व एकरंग जीवन में लोचनिन्दा के कारण जो समस्या उत्पन्न हुई उसका समाधान भवभूति ने अपने स्वतंत्र दृष्टिकोण से किया है। सीता-परित्याग के नैतिक औचित्य अनौचित्य का विचार उन्हें अभीष्ट नहीं है, यद्यपि समस्या के इस पक्ष से वे पूर्णतया नटम्य नहीं रह सके हैं। उन्होंने इसे राम व सीता के जीवन की एक मनोवैज्ञानिक या भावात्मक समस्या के रूप में ग्रहण किया है और इसी स्तर पर इसके समाधान की चेष्टा की है। उनके विचार में यदि सीता को राम के प्रेममय हृदय का दर्शन करा दिया जाये तो उसके मन का परित्याग-शल्य निकल जायेगा जिससे दोनों के जीवन-प्रवाहों में आया विलगाव समाप्त हो सकेगा। तीसरे अंक में ग्रहस्थ सीता का कल्पना द्वारा भवभूति ने इसी लक्ष्य को पाने का प्रयास किया है।

कथावस्तु में अतिप्राकृत तत्त्व

उत्तररामचरित की कथा में आए अतिप्राकृत पसंगों में से कुछ का स्रोत रामायण है तथा कुछ कवि-कल्पित हैं जिन पर रघुवंश व शाकुन्तल आदि का प्रत्यक्ष या अप्रत्यक्ष प्रभाव प्रतीत होता है। वस्तु-विधान में नाटककार ने पौराणिक कल्पनाओं का प्रभूत उपयोग किया है जिससे नाटक के अनेक स्थल पौराणिकता के अनिमानवीय लोक में सन्नत हो गये हैं तथापि उनकी अन्नश्चेतना में प्राच्य मानवीय स्वर ही प्रशान्त है। अतिप्राकृत कल्पनाएं उस अन्नश्चेतना का बहिरंग या उग तक पहुंचने का माध्यम मात्र है।

सीता का पाताल-प्रवास राम द्वारा परित्यक्ता सीता को जब लक्ष्मण हिव जन्तुओं से पूर्ण निजन वन में छोड़ पाने हैं, तब वह जीवन में निराश होकर गया व कूद पड़ती है। वही उसके दो पुत्रों का जन्म होता है। भागीरथी और पृथ्वी उनकी रक्षा करती हैं और तीनों को पानाल लोक में ले जाती हैं। जब दोनों धानत्र मन्त्र पान छोड़ देते हैं तब भागीरथी उन्हें जिष्ठा-दीक्षा के लिये भद्रवि चाल्मीनि को सौंप

दनी है^१ सीता बारह वष तऱ पाताल म निवास करती है । इस चीज केवल एक शर जब राम गवूक-वध के प्रसंग मे दण्डकारण्य मे आते है, वह भगवनी भागीरथी की प्रेरणा व प्रभाव से अट्ठश्व रूप मे पृथ्वी लोक मे आती है ।

रामायण मे भी सीता के पाताल-गमन मे मित्रता-जुलता उनके पृथ्वी मे समान का प्रसंग आया है,^२ पर वहा अवसर दूसरा है । नाटक मे सीता-परित्याग के समय उसका पाताल जाना बताया गया है, जबकि रामायण मे परित्याग के अनेक वर्षों के बाद अश्वमेध यज्ञ के अवसर पर सीता के पृथ्वी मे समाने की बात आई है । दोनों प्रसंगों मे एक महत्त्वपूर्ण अन्तर यह है कि जहा नाटक की सीता कुछ काल के लिए ही पाताल मे प्रवास करती है, वहा रामायण मे वह सदा के लिए पृथ्वी मे समा जाती है । दूसरे, भवभूति ने इस प्रसंग मे पृथ्वी के साथ साथ भागीरथी को भी सीता की सुरक्षा के रूप मे दिखाया है जबकि रामायण मे उसका इस प्रसंग मे उल्लेख नहीं मिलता । इसमे प्रतीत होता है कि भवभूति ने सीता के पाताल-प्रवेश की मूल कल्पना ली तो रामायण से ही है, पर नाटकीय प्रयोजन की दृष्टि से उसका मवधा नये रूप मे मयोजन किया है । भवभूति को नाटक के अन्त मे राम व सीता का पुनर्मिलन कराना है, अन्त के उसे अस्थायी रूप से ही पाताल भेजते हैं । भारतीय परम्परा मे दु खान्त नाटक की स्वीकृति न होने से भवभूति को उक्त परिवर्तन करना पडा है ।

सीता का सुदीर्घ पातालवास लोगों के मन मे इस भ्रम को जन्म देता है कि सीता मर चुकी है, उमे वन मे हिंख पशुओं ने खा डाला है । तृतीय अंक मे वासनी

१ तमसा—तत्सर्वं श्रूयन्नाथ । अस्ति खलु बाल्मीकिनयोरवशेषकृष्णपरिपश्य निधनं मति लम्भये सीतादिवी प्रातःप्रभववेदनमनिदु खमवेगःशरमान वषाप्रवाहे निजिन्तवनी । तथैव तत्र दारकद्रुग च प्रमूना भगवतीभ्या पृथ्वीभागीरथीभ्यामुभाभ्यामभ्युपपन्ता रमानस च सीता । लन्धयापात्परेण दारकद्रुय च तस्य प्राचनस्य महोपागादेया समरित स्वयम् ।

उ० ग० च० ३, प० ६८

२ तत्रा कपत्या वीदेह्या प्राशुमान नश्वस्तम् ।

भूतवायुयिह दिग्ग मिहामनमनुत्तमम् ॥

त्रिप्रमाण मिरोमिन्नु नागैरमिनविनये ।

दिव्य दिनेन वपुषा दिव्यरत्नविभूषिर्णि ॥

तरिमन्तु घग्णी देवी बाहुभ्या बृहद् गैविशोम ।

स्वापनेनाभिनर्त्तनामानन चोपवेशयन् ॥

तामासनगता दृष्ट्वा प्रविशन्ती रसातलम् ।

पुष्पवटिरदिच्छिन्ना दिव्या सीतामिवास्मिन् ॥

के प्रश्न के उत्तर मे राम ने अपनी यही धारणा व्यक्त की है।¹ नाटक मे राम, जनक, कौशल्या आदि के शोकोद्गार सीता की मृत्यु की आति पर ही आधारित हैं।² सीता के अज्ञात पातालवास की कल्पना द्वारा भवभूति इस भ्रम को सप्तम अंक के गर्भांक तक बनाये रखते हैं। गर्भांक से ही राम, लक्ष्मण तथा चराचर भूतद्राम को सीता की निर्वाणनोत्तर नियति का पहली बार पता चलता है। उत्तररामचरित मे करुण रस का प्राधान्य सीता की मृत्युविषयक आति का ही सीधा परिणाम है, और इस आति को जीवित रखने मे सीता का पाताल-प्रवास प्रमुख आधार है।

पौराणिक कथाओ मे सीता पृथ्वी की पुत्री बताई गई हैं, अतः उसका पातालवास अपनी मा के घर मे आश्रय लेना है जो कि विपत्ति के समय प्रत्येक पुत्री के लिए स्वाभाविक है। शाकुन्तल मे भी पति-परित्यक्ता शाकुन्तला को माता मेनका के घर मे आश्रय मिला है। श्री द्विजेन्द्रलाल राय ने सीता के पातालवास की कल्पना को शाकुन्तल के उक्त प्रसंग का अनुकरण माना है,³ पर हमारे मत मे इस पर गमाया का अधिक प्रभाव है।

घटनाक्रम की दृष्टि से सीता के पातालगमन का प्रसंग प्रथम व द्वितीय अंक के मध्य मे आना चाहिए। पर नाटककार ने इसका प्रथम उल्लेख तृतीय अंक के विष्कम्भक मे सूक्ष्म रूप मे किया है और फिर सप्तम अंक मे इस घटना को गर्भांक के रूप मे अभिनीत कराया है। तृतीय अंक का उल्लेख केवल प्रेक्षकों के लिए है और सप्तम अंक का गर्भांक राम आदि के लिए। इन प्रकार की कौशलपूर्ण योजना से सामाजिक तो सीता के जीवित होने की बात जान लेते हैं, पर राम आदि गर्भांक पद्यन्त इसमे अरिचिंत रहते हैं।

अदृश्य सीता तृतीय अंक मे भवभूति न राम और सीता के हृदय-मिलन के लिए सीता को पंचवटी मे राम के समीप अदृश्य रूप मे उपस्थित किया है। लोपा मुद्रा और भागीरथी आशक्ति हैं कि पंचवटी मे आने पर राम विगत वनवास में सीता के साहचर्य के साक्षी बूझो, लताओ व पशुपक्षियों आदि को देखकर अपने शोक को नियन्त्रण मे नहीं रख सके।⁴ इस आशंका मे भागीरथी सीता को पुष्प चयन

1 राम — सखि, निमग्न मन्तव्यम् ।

सस्तीवहायनकुण्डलिलोदुष्टै-

स्तस्या अरिस्तुदितगमभरावगाया ।

●योत्सनामयीव मन्वानमणालकल्या

कथादिभरगतिका नियत विलुप्ता ॥

२० ५० ५१, ३ १६

2 श्री ३ ४४, ४५, ४ १७ ४ ५० ११२

3 कानिदाम और भवभूति, ५० १५५

4 २० ५० ५०, ३ ५ ६७-६८

के बहाने अपने देवी प्रभाव द्वारा अदृश्य बनाकर पचवटी में भेजती है, जहाँ कुछ ही समय पश्चात् राम आने वाले हैं। भागीरथी ने सीता से कहा है कि मेरे प्रभाव से तुम्हें पृथ्वीतल पर अत्यंत तो बड़ा वनदेवता भी नहीं देख सकेंगे।¹ उन्होंने तमसा से भी कहा कि वह पुष्प-चयन के समय सीता के साथ रहे। इस प्रकार अदृश्य सीता को तमसा के अतिशक्ति कोई भी नहीं देख सकता।

राम अपने विमान से पचवटी के वन में उतरते हैं और सीता की स्मृति जगाने जाने दृश्यों व वस्तुओं को देखकर शाक के आवेग से दो बार मूर्च्छित हो जाते हैं और अदृश्य सीता अपने पाणि स्पश से उन्हें चैतन्य प्रदान करती है।² राम सीता के स्पर्श को पहचान कर उसकी निकट उपस्थिति का अनुभव करते हैं, पर उन्हें सीता कही भी नहीं दिखाई देती।³ दूसरी बार की मूर्च्छा के बाद राम सीता के अदृश्य हाथ को पकड़ लेते हैं।⁴ पर सीता उसे डुंदा कर दूर हट जाती है। वे पुनः सीता को आई हुई जानकर चारा ओर देखने हैं, किन्तु कुछ नहीं दिखाई देने पर वे उस स्थानानुभूति को मानसिक परिक्ल्पनाओं से निर्मित भ्रम-मान समझते हैं।⁵ इस प्रकार राम की मन स्थिति यथाथ व भ्रम के बीच लूचनी रहती है और उनकी शोकानुभूति तीव्र में तीव्रतर होती जाती है। सीता राम के हृदय में अपने लिए अगाध प्रेम का साक्षान् परिचय पाकर अपने परित्याग के अपमान और रोप

1 तमसा—भगवता भागीरथ्या ' वन्ते देशत्रजनमन्वे सीते, अथ खन्वायुष्मतो वृगतवमोर्द्धादिस्य क्षमवन्मरस्य सक्रामगलश्रियरभिवन्ते । तदागतं पुगणवन्मुरतेनाधनो मानवस्य राजपिकणस्य सविहार मन्त्रिणांमहत्पमानं देव स्वहन्तोपविष्टं पुष्परपतिष्ठत्स । न स्वामन्निपुष्टवन्नितीमस्मप्रभावाद् वनदेवता अपि द्रक्ष्यन्ति किमुन मर्या इति ।
वही, 3 पृ० 69

2 वही, 3 11, 39

3 राम—सखि किमयम् । पुनरपि प्राप्ता जानकी ।
वासन्ती—अपि देव राममद्रं वव मा ।

राम—(स्पर्शमुद्रमनिनीय) पश्य नवित्रं पुष्टं णम् । वही, पृ० 91

राम—(मव गोष्ठवन्तोषम्) हा कथं मानस्यव । नन्वेकद्वये वैदेहि । वही पृ० 93

4 राम—स एवमिह तस्यास्मन्निवरकरीषमनुभवा ।

मया सत् पाणिनानि न वलोचन्दलनिष । वही, 3 40

5 राम—अपवा कृतं श्रियमया । नूनं सकल्पाम्पात्तिपाटवापाशन एव भ्रमो राममद्रस्य ।

वही, 3 पृ० 77

राज—अप्यन तास्येय । कथमयथा कामन्यपि न पश्येत् ।

अपि क्षणं स्वप्न एव स्थान । न चाग्निं मुप ।

कुतो रामस्य निद्रा । स्वयापि म एवैव मनवानेक

धारपरिकल्पितो विप्रलम्भ पुन पुनरनुवध्यानि माम् ।

वही, 3 पृ 93-94

दिडनाग के 'कुन्दमाला' नाटक मे भी अदृश्य सीता की कल्पना प्रयुक्त हुई है तथा उत्तररामचरित की सीता के साथ उसका पर्याप्त साम्य भी है। जहा उत्तर रामचरित मे भगवती भागीरथी के प्रभाव से भीता को अदृश्यता प्राप्त हुई है, वहा कुन्दमाला मे महर्षि वाल्मीकि ने अपने तप प्रभाव से यह व्यवस्था की है कि उनके आश्रम की स्त्रियो को तलैया (दीधिका) पर कोई भी पुरुष नही देख सकेगा।¹ सीता राम की दृष्टि से बचने के लिये अपना अधिकांश समय दीधिका के तट पर अदृश्य रूप मे बिताती है।² राम घूमते-घामते हुए वहा पहुच जाते हैं। वे स्वयं सीता को तो नही देख पाते पर उन्हें जल मे उसका प्रतिबिम्ब दिखाई दे जाता है। उन्हें विश्वास हो जाता है कि प्रतिकृति (प्रतिबिम्ब) की मूल प्रकृति वास्तविक सीता भी निकट ही होगी।³ पर सीता उन्हें कही भी दिखाई नही देती। वे सीता के विरह मे व्याकुल होकर मूर्च्छित हो जाते है। अदृश्य सीता राम की इस दशा को देखकर अपने पर नियंत्रण नही रख पाती। वह मूर्च्छित राम को आलिंगन प्रदान कर हीश मे लाती है। राम को सीता की उपस्थिति का भान होता है, पर वह दृष्टिगोचर नही होती। वे पुन मूर्च्छित हो जाते हैं। सीता अपने उत्तरीय से हवा करके उन्हें हीश मे लाती है।⁴ राम उत्तरीय के छोर को पकड लेते हैं। सीता अपना उत्तरीय छोडकर दूर हट जाती है।⁵ बाद मे राम अपना उत्तरीय उतार कर ऊपर की ओर फेरने है जिसे अदृश्य सीता ले लेती है। इससे राम सीता की निरुद्ध उपस्थिति के विषय मे आश्चस्त हो जाते है।⁶ सन्ध्या होने पर सीता आश्रम मे लौट जाती है। तभी विदूषक कौशिक वहा आकर राम को बताता है कि निलोत्तमा नाम की अप्सरा सीता का रूप धारण कर उसके विषय मे आपका मनोभाव जानना चाहती है, ऐसी बात मैंन सुवह मुनि कन्याया व अप्सराया के मुह से सुती है।

1 तदा भगवता वाल्मीकिना निध्याननिश्चलनयनेन मुहुर्न निध्याय भणिन्-एतस्या वीरिण्या वतमान स्त्रीयन पुरुषनयनानामगोचरो भविष्यतीति। कुन्दमाला, 4 पृ० 49 (कुन्दमाला ब्राह्म दिडनाग, डा० बालीकुमारदत्त द्वारा संपादित, कलकत्ता, 1964)

2 तत प्रभृति सीता रामस्य दर्शनपत्र परिहरन्ती दीविवातीरे सख्य दिवस अनिवाह्यनि।

वही, 4 पृ० 49

3 बीदेह्या क्वापि गच्छत्या दीधिकातीरवल्पना।

मन्तगतनलच्छाया भया संवेति भीक्षिता ॥

तदस्या प्रतिकृतेमूलप्रकृतियन्वययामि।

वही, 4 पृ० 14

4 वही, 4 पृ० 59

5 वही, 4 पृ० 61-62

6 वही, 4 पृ० 63

विद्रूपक की इस सूचना से राम को विश्वास हो जाता है कि उन्होंने जल में जिमकी छाया देखी थी तथा जिसकी निकट उपस्थिति की कल्पना की थी, वह तिलोत्तमा ही रही होगी ।^१

कुन्दमाला के उक्त प्रसंग की उत्तररामचरित के तृतीय अंक की घटनावली के साथ काफी समानता है। दोनों में सीता अदृश्य रूप में उपस्थित होकर मूर्च्छित राम को अपने स्पर्श द्वारा सज्ञा प्रदान करती है। दोनों में राम को सीता के सान्निध्य का भान होता है, पर अन्त में वे इस निश्चय पर पहुँचते हैं कि वह भान एक भ्रममात्र था। दोनों में ही अदृश्य सीता राम की विरह-व्यथा को साक्षात् देखकर अपने परित्याग की कटु वेदना को भूल जाती है और राम को अपना स्पर्श प्रदान कर होश में लाती है। इस प्रकार सीता की अदृश्य उपस्थिति राम के साथ उसका हृदय सवाद पुनः स्थापित कर देती है जिसके आधार पर दोनों ही नाटको के अंतिम अंकों में उनका पुनर्मिलन संभव होता है। यह स्पष्ट है कि उत्तररामचरित और कुन्दमाला में परस्पर इतना साम्य है कि उनमें से एक पर दूसरे का प्रभाव मानना आवश्यक है। पर प्रश्न यह है कि दोनों में से कौन किसने प्रभावित हुआ? कुन्दमाला उत्तररामचरित से पहले का नाटक है या बाद का इस विषय में विद्वानों में अत्यधिक मतभेद है। उत्तररामचरित कवित्व व नाटकत्व की दृष्टि में निःसन्देह कुन्दमाला से श्रेष्ठतर कृति है। अतः यही मानना अधिक सगत है कि दिङ्नाग ने ही उत्तररामचरित से प्रभावित होकर अपने नाटक की रचना की होगी।

उत्तररामचरित के तृतीय अंक की पुष्पिका में इसे 'छाया अंक' नाम दिया गया है। पर हम देखते हैं कि इस अंक में सीता अदृश्य रूप में उपस्थित हुई है, न कि छाया के रूप में। हाँ, कुन्दमाला में अवश्य राम को दीधिका के जन में सीता की छाया दिखाई देती है, अतः उसके चतुर्थ अंक को 'छाया अंक' कहा जा सकता है। किन्तु उत्तररामचरित के तृतीय अंक का यह नामकरण बहुत उपयुक्त नहीं है। डा० कालीकुमारदत्त का विचार है^२ कि भवभूति ने कुन्दमाला की छाया सीता की कल्पना से प्रभावित होकर ही उपयुक्त न होने पर भी इस अंक का 'छाया अंक' नाम रखा होगा। पर यह मत तर्कमग्न नहीं है। कुन्दमाला में छाया सीता की कल्पना अवश्य आई है, पर उसमें चतुर्थ अंक को 'छाया अंक' नाम नहीं दिया गया। अतः इस नामकरण पर कुन्दमाला का प्रभाव कैसे माना जा सकता है? फिर यह भी तो

१ राम — (आमनस्य) सवथा वचिनोऽस्मि काभरूपिण्या निजोत्तमया ।

सपितेन मया मोहात् प्रसन्नसतिजाश्रया ।

अ जनिविहितं पातु कान्तारमुपतृणिकाम् ॥

वही, ४ २२

२ कुन्दमाला ओव् दिङ्नाग, अध्या १ पृ० २००

निश्चित रूप से नहीं होगा कि सबका जिननीय अर्थ का उक्त नामनाना मन्त्रों में
 है, जिया । निश्चित रूपसे नहीं है कि उक्त मन्त्रों में विभिन्न जगत् के नाम का
 उक्त जगत् के द्वारा अब सब होगा । यदि यह भी मानते हैं कि नाम मन्त्रों में ही सब
 का भी 'छाया अर्थ' इस नाम मात्र में छुन्माणा वा प्रभाव मिले नहीं होता । तब तो
 क्या कहना चाहिये होगा कि नष्टवन्त न माना जो 'अद्वय उपस्थिति' को ही 'छाया
 मानव' इस अर्थ का यह नाम दिया है ।

भीना का प्रमाणन एक दक्षिण प्राच्य मन्दिर अब मे नाम व सीता के पुमिलन की सुमवा व रूप मे पहने "माँ" व प्रस्तुत बिद्या गया है और उसके बाद गार्गीक्षी व पृथ्वी भीना का नेत्र रंगाना मे आहुँ मून होनी है । रमोज की वपदा अवधूति के उद्घुष्ट नाट्य-नेपथ्य की परिचायिका है । गर्भाव मे सीता-निर्वासन के बाद की घटनाकथा धार्मिकता की गट है जिसका विन-ग हस भीना के माना-प्रदान व प्रतगन वर दृष है । इसमे सबर्दान न अनौनदर्शन (Flash Back) की पद्धति द्वारा बाह्य वरं पहल की घटना नाटन के रूप मे साक्षान् प्रदर्शित की है । इस घटना का भूतावस्था की दार्मिकता न अपनी त्रार्पे-दृष्टि मे प्रत्यक्षवन देनन एक वरुण व प्रदग्ध नाटक व रूप मे निरदृष्ट किया है ।¹ स्वर्ग की उप्पाना करन-मूर्ति के निर्दोषन मे इस नाटन का प्रचिनय करनी है² और समस्त नये-अनये व दर-अदर भूतप्राप्त जिसमे कृपाप्या व पौरजानपद व राम की सम्मिलित हैं इने देनने का सुगम ज्ञान है ।³ जहा तृतीय अक्ष मे माना की अद्भुत उपस्थिति मे राम के व्यपित हृदय की मार्मिक भावी द्वितीय गट है, जहा इस गर्भाव मे राम की उपस्थिति व सीता-निर्वासन के बाद की वरुण परिस्थिति प्रदर्शित की गई है । इस प्रकार नील व राम दोनों उस समस्तुद पीठा या मास त् अवनीकन वाने है जिमे वे एक-दूसरे व अभाव मे भागन गट है । इसी परस्पर साभाव्यता द्वारा उन्हें एक-दूसरे के हृदय के गठनाट की जावन या अवसर मिलता है जिस व स्थायी पुनर्मिलन के प्राप्त होत है ।

मृदगा—(प्रतिपद्य) भवामृतावसादा प्रचिन्ना स्यात्वरत्नस्य त्रयसंज्ञापदनि—यदिदमस्य
मिश्रणस्य स पुनः समुत्पाद्य पावनं वसनामृतं कर्षादमृतं च किञ्चिदपिदमम् ।

—08000, 7 50 161

■ इस कल्पना पर जानिदास के चित्रमाचित्रों का प्रभाव स्पष्ट है। चित्रमाचित्र में भरतमुनि के निर्देशकत्व में अम्बरराजा द्वारा लक्ष्मी स्वयंवर नामक नाटक अभिनीत किया गया है।

3 अहमण—मा, किं नु खनु भवता वान्नीविना मरुहमणजगौरजानपदा प्रजा महाम्पि
राष्ट्रिय कृत्स्न एव मरुहाम्पि निधनिकाय मचगचरा कृतपाम स्वप्रमानेन सति
पिना । आदिष्टज्ञाहमार्थे—वत्य लम्पण, भवता वान्नीविना स्वहृनिमन्तवि
प्रवृत्त्यमाना इष्टमूपनिमित्रिता स्म । ३०४०८०, ७ ५० १६२

गर्भांक के अन्त में राम के भूच्छित्त है जाने पर वात्मीकि की सहमति से एक पवित्र आश्रय घटित होना है । भागीरथी व पृथ्वी सीता को लेकर गया के विजुष्य जल में प्रकट होती है ।^१ वे सीता को अरुन्धती के मुमुद कर देती हैं । सीता अरुन्धती के निर्देश में भूच्छित्त राम को पाणिम्प्रां द्वारा मजीवन प्रदान करती है । राम के सजा प्राप्त करने पर भागीरथी उनसे कहती है कि चित्र दगन के समय आपने जो प्रार्थना की थी उसे पूरा कर मैं अनुरा हो गई हूँ ।^२ इसी प्रकार पृथ्वी भी उनसे कहती है कि सीता के परिचाय के समय आपने मुझ से एक बिनती की थी, उसे मैंने पूरा कर दिया है ।^३ राम दोनों देवियों से अपने अपराध के लिये क्षमा मांगते हैं । अनन्तर अरुन्धती अयोध्या के पौरजनों को सम्बोधित कर सीता के चारित्र्य पर मन्त्रेष्ट करने के लिए उनकी भत्सना करती है । पौरजानपद सीता को प्रणाम कर उनकी पवित्रता में आस्था प्रकट करते हैं । लोचपाल और सप्तपिगाण पुष्पवृष्टि द्वारा अपनी प्रसन्नता व्यक्त करते हैं ।^४ अरुन्धती के कहन पर राम सीता को स्वीकार करते हैं और वात्मीकि द्वारा लाये गये तब एव कुछसे मिलकर प्रणाम करने हैं ।

हमन देता कि सारा ही सप्तम अंक अतिप्राकृत घटनाश्रली में युक्त है । इसमें भागीरथी व पृथ्वी तो दिव्य पात्र हैं ही, सीता भी अपने देवी रूप में उपस्थित हुई हैं । इसमें नाटककार ने अतीत और वर्तमान तथा कल्पना व यथार्थ का आश्चर्यप्रद समन्वय किया है । भारतीय नाट्यशास्त्र के अनुमान पर निबहण सदि के अतगत अतिप्राकृत वस्तुयोजना के शास्त्रम में अद्भुत रस की निष्पत्ति करायी गई है ।

भरतमुनि ने नाट्य के तत्त्व के लिए दिव्य आश्रय का विधान किया है यह हम द्वितीय अध्याय में बता चुके हैं । भागीरथी और पृथ्वी य दाना राम के दिव्याश्रय हैं । इसी के अनुसार व साहाय्य में राम व सीता का पुनर्मिलन होता है ।

१. मयात्रि भुम्भति गगमन्था
भ्यान्त व दक्षिणिरत्तरिणम् ।
आश्रयमाया सह ददताम्हा
गगमहीम्हा स्तिलाभुपति ॥ अङ्क ७ १७
२. (पृथ्वी) अगन्त उन्मदः स्मरतान्तरकदम्बे मा प्रयानवचनम् । मा त्वन्म स्तुतयान-
घनीव सीताया विवानुध्यापय भवति । नन्दनृगम्भि । बही, ७ पृ० १७४
३. (नेपथ्ये) उक्तमायोग्यवृत्तं दत्तार परिचाय मन्त्रि वनुषर आश्रय इहिरमन्त्र्य
वन्दनीम् इति । तदधुना कृतवन्तास्मि । बही, ७ पृ० १७४
४. मन्त्रा—आय, एवमम्बाराधना निमन्त्रिता पौरजानपद इत्येव मुमुद कर
नमस्तुवन्ति । लोचपाला अस्तपयव पुष्पवृष्टिभिर्वादिष्टन्ति । बही, ७ पृ० १७४

भवभूति ने रामायण की दु खान्त कथा को यहाँ जो सुखान्त में परिवर्तित किया है उसका प्रमुख कारण भारतीय नाट्य-परम्परा में दु खान्त नाटक का सम्पूर्ण निषेध है। विद्वानों का अनुमान है कि भवभूति को इस सुखान्त परिणति की प्रेरणा रामपुराण के पाताल खंड में वर्णित रामकथा से मिली होगी जिसमें रामायण के परम्परागत दु खान्त वृत्त को सुखान्त रूप दिया गया है।^१ पर यह स्पष्ट है कि भवभूति ने कथा को इस सुखान्त पर पहुँचाने के लिए सप्तम अंक में घटनाओं की सद्यथा अभिनव योजना की है जो उनकी मौलिक प्रतिभा की परिचायक है।

ऊपर हमने उत्तररामचरित की प्रधान कथा में आए मुख्य अतिप्राकृत प्रसंगों का परिचय दिया। इसके अतिरिक्त कुछ और तत्वों का भी गौरव प्रयोग हुआ है जिनका उल्लेख-मात्र पर्याप्त होगा। दूसरे अंक के विष्कम्भक में आनेवाँ द्वारा सूचना दी गई है कि ब्रह्मा ने प्रकट होकर वाल्मीकि ऋषि को रामचरित के निर्माण के लिए प्रेरित किया व अन्तर्हित हो गये। तत्पश्चात् वाल्मीकि ने शब्दब्रह्म के प्रथम विवल् रामायण नामक इतिहास की रचना की।^२ इस प्रसंग को पृष्ठ अंक ॥ भव-कृपा द्वारा रामायण-गान की पृष्ठभूमि के रूप में प्रस्तुत किया गया है। इसी प्रकार ब्राह्मण-पुत्र की अकाल मृत्यु, अशरीरिणी वारणी^३ तथा राम द्वारा हत शम्भूक का दिव्य पुरुष में रूपान्तरण आदि प्रसंग राम के दण्डकारण्य में जाने की पृष्ठभूमि के रूप में मात्र सूचित किये गये हैं। श्री नेल्स के विचार में ब्राह्मण-पुत्र की मृत्यु व पुनर्जीवन की घटना मीता की पारित्याग-रूप मृत्यु और पुनर्मिलन-रूप प्रत्युज्जीवन की प्रतीक है।^४ रामायण में भी यह घटना आई है, पर वहाँ इसका ऐसा प्रतीकात्मक अर्थ नहीं है।

१. १० श्री १२७ के० बास्वतकर इन रामम नेटर हिस्ट्री ऑफ उत्तररामचरित भूमिका,

पृ० ५७

२. तत हि पुन ममयेन न भगवत्तमाविभू तस्तदयकाशमविभूतमगम्य भगवा नूनमायन पश्य-
मानिरबोवत्-कृप प्रब्रूदाऽभि वागात्मनि बहमणि । तद्ब्रूहि रामचरितम् । अथाहमस्मीनि
राय ने चम् प्रतिमान् आग वविरमि दयुक्त्वाऽन्तर्हित । अथ स भगवा प्राचतम प्रथम
मनुष्येषु श दत्तहमणस्तात्क मिवनमितिहास रामायण प्रणिशाय । वही, ॥ पृ० ५४-५५

३. अत्रान्तरे शाहमणय सत पुत्रमुत्पिप्य राजद्वारे सारस्तामवदगम्यमुद्घापितम् । ततो न राजा
पचारमन्तरेण प्रप्रानामकालमुत्थु मन्वरीत्यात्मनेय निष्कयति कुरुनामये राममर्दे सहनैवा
शरीरिणी वागुद्वरत्—

मवूनी नाम धृपय पवित्र्या तप्यन तप ।

शीतकण्ठेय म ने राम त ह वा जीवय द्विषम् ॥ वही, २६

४. २० दि क्वामिक्क द्रामा ऑव इन्डिया हेनरो डब्ल्यू केन्थ पृ० १७६

पंचम व षष्ठ अंको में लव-चन्द्रकेतु के युद्ध का प्रसंग दिव्य-शस्त्रों के प्रयोग के कारण एक अनिप्राकृत घटना में परिवर्तित हो गया है। लव जूम्भक अस्त्र द्वारा चन्द्रकेतु की सेना को स्तम्भित कर देता है।¹ बाद में इन दोनों वीरों के बीच आग्नेयास्त्र, वारुणास्त्र व वायव्यास्त्र आदि अद्भुत अस्त्रों का प्रयोग-प्रतिप्रयोग होता है, जिसमें यह युद्ध एक जादू की मी घटना बन गया है।² इस युद्ध-दृश्य की आकाशवाणी विद्याधर व विद्याधरी के संवाद द्वारा प्रस्तुत कर भवभूति ने नाट्यशास्त्र के उस परम्परागत निर्देश के प्रति अपना आदर व्यक्त किया है, जिसके अनुसार युद्धदृश्य का मचीय प्रदर्शन वर्जित ठहराया गया है।

अतिप्राकृत पात्र

उत्तररामचरित में भवभूति का प्रधान सश्व मानवीय प्रणय एवं दाम्पत्य जीवन की गम्भीर व उदात्त संवेदनाओं का चित्रण करना है। इस चरित्र की मिट्टि के लिए नाटककार ने प्रमुख पात्रों को मानव रूप में ही उपस्थित किया है। भवभूति के राम पूर्णतया मानव हैं, भावना की ही दृष्टि में नही, बल्कि व्यक्तित्व व गुणों की दृष्टि से भी। वाल्मीकि के राम अनेक अवसरों पर अतिमानव रूप में प्रकट हुए हैं, पर भवभूति ने इस नाटक में राम को मानव-चरित्र की सीमाओं में रखने का विशेष प्रयत्न किया है। एक दो अपवादों को छोड़कर जहाँ उनके ईश्वरीय रूप का अस्पष्ट-मा संकेत दिया गया है,³ अन्यत्र सभी स्थलों पर उनका व्यक्तित्व सर्वथा मानवीय है। भवभूति ने उन्हें एक प्राकृत मनुष्य के समान परी-वियोग में शोकाकुल चित्रित किया है। नाटक में कुरुक्षेत्र का जो हृदय-स्पर्शी परिपाक हुआ है, वह राम के संवेदनशील मानव-व्यक्तित्व पर ही आधारित है। भवभूति ने उनके इस व्यक्तित्व के तीन पहलुओं को विशेष रूप में प्रकाशित किया है—गम्य राजा के रूप में, पति के रूप में व पिता के रूप में।

1 व्यक्तित्व इव श्रीमत्सामग्री वैतुतश्च
प्रतिहितमपि अथ सप्तमं हितम् ।

अथ निश्चिन्निर्वैतर्ह्यन्यमस्य दमाम्ने
नियतमग्निवीर्यं जूम्भके जूम्भकान्द्रम् ॥

वही ५।३

2 वही ॥ ५० १४२-१४४

3 (क) अन्वेष्टव्या यदपि भवनं तस्मिन्नाथं शरण्यं
मामन्विष्यन्निह वृषावकं योत्रनाथं जनानि ।

वही, २।३

(ख) यदत्र देवो मधुनन्दनं स्थितः । न रामायणकथायाज्जो ब्रह्मकोन्यं मोक्षं ।

वही ६ पृ० १५१

सीता का व्यक्तित्व मानवीय व अतिमानवीय दोनों प्रकार के तत्त्वों से निर्मित हुआ है। वह पृथ्वी की पुत्री है¹ तथा देवताओं की यज्ञ-भूमि से उत्पन्न हुई है।² उसका पाताल-वाम व पंचवटी में अदृश्य उपस्थिति उसके व्यक्तित्व का अतिमानवीय पक्ष है, पर यह पक्ष दिव्य अनुग्रह का परिणाम है, उसका अपना सहज भाव नहीं। उसका मूल व्यक्तित्व चिरन्तन पत्नीत्व व मातृत्व के योग से बना है तथा इस रूप में उसका चरित्र पूरी तरह मानवीय है।

इस नाटक में कुछ दिव्य पात्रों की भी योजना मिलती है। ये सभी पात्र गीत हैं तथा नाटक की मूल मानवीय संवेदना को तीव्र करने में सहायक हैं। इनमें अधिकतर दिव्य पात्र प्राकृतिक पदार्थों के अधिदेवता हैं। भागीरथी, तमसा व मुरला नदीदेवता हैं, पृथ्वी भूमिदेवता और वासन्ती वनदेवता। भागीरथी और पृथ्वी सीता की विपत्ति के समय संरक्षण देनी हैं। वे ममता और करुणा की साक्षात् मूर्ति हैं। राम ने चित्रदशन के समय भागीरथी में और सीता-निर्वाणन के समय पृथ्वी में प्रार्थना की थी कि वे सीता के कल्याण व सुरक्षा का ध्यान रखें। ये दोनों देवियाँ राम की प्रार्थना का ध्यान में रखकर उसे दुःख की घड़ी में आश्रय देती हैं तथा विपुक्त दम्पती के पुनर्मिलन के लिए अनुकूल परिस्थिति उत्पन्न करती हैं। भागीरथी के प्रभाव से सीता को अदृश्य रूप प्राप्त होता है जिसके कारण मत्स्य प्राणी तो क्या, वनदेवता भी उसे नहीं देख सकते। तमसा के शब्दों में 'मन्दाकिनी का ऐश्वर्य सभी देवताओं में प्रकृष्टतम है।'³ भागीरथी व पृथ्वी दोनों देवता होने के कारण प्राणियों के अन्तःकरण का ज्ञान पाने में समर्थ हैं।⁴ सधन अक के गर्भांक में पृथ्वी का वात्सल्यमय स्पर्श का चित्रण किया गया है। इन दोनों पात्रों की कल्पना में नाटककार की धार्मिक व पौराणिक भावना अभिव्यक्त हुई है।

वासन्ती वन-देवता है और तमसा व मुरला नदीदेवियाँ, वे अन्तश्चिन्ता की दृष्टि से मानव ही हैं। उनके मनोभाव, अन्तःप्रेरणायें व काय प्रकृति के मानवी कारण पर आधारित हैं। कालिदास के समान भवभूति भी प्रकृति को मानववत् संघटन व संवेदनशील मानते हैं। उनकी दृष्टि में प्रकृति के हृदय में मानव के प्रति असीम स्नेह और सहानुभूति है। वह सदैव मानव-कल्याण में निरत रहती है।

1 विश्वम्भरा भगवती भवतीममूत 19

2 देवि दवयजनसमये प्रमोद । एष ते जीवितावधि प्रवाद । 1, पृ० 21

या दवयजन पुष्प पुष्पशीतामजीवन । 1 51

3 तमसा—अयि वरुणे सवदेवताभ्यः प्रकृष्टतममैश्वर्य मन्दाकिन्या । तत्किमिति विनयन ।

बही, 3 पृ० 78

4 गणा—भगवति वसुधारे, कपीरमसि सत्तारस्य । तत्किमस्ति विदनेन ज्ञायाने दृष्टसि ।

महमण—अप्यादितान् प्रजाणा देवता सर्वेषु ।

बही, 7 पृ० 168

तृतीय अंक के विष्णुभक्त में राम के शोकाकुल हृदय की सान्त्वना के लिए नदीदेवियों की आकुलता मानव और प्रकृति के अन्तर्द्वन्द्व स्नेह-मूत्र की व्यञ्जक है। भवभूति के विचार में विपत्ति और दुःख में मनुष्य की प्रकृति की स्नेहमय गोद में ही मरक्षण व सान्त्वना मिलती है और उगी के माध्य में वह अपने हृदय के विचित्र सम्बन्ध मूर्खों को पुन जोड़ने में समर्थ हाथ है। ममवत इसी दृष्टि से कवि ने राम को पंचवटी के प्राकृतिक अंचल में लाकर बागमनी व तमसा की उपस्थिति में राम और सीता का भाव-मिलन कराया है।

वाल्मीकि आपद्दृष्टि-मम्पन्न ऋषि हैं।¹ नाटक में वे अन्तिम दृश्य में ही सामाजिक के समक्ष आते हैं, पर उनके आपध्यत्तित्व का प्रभाव अन्य अंकों में भी अनुभव लिया जा सकता है। राम के पुत्रो-तप व कुश की शिक्षा-दीक्षा का शायित्व भागीरथी ने उम्हीं को सौंपा है। ब्रह्मा के उपदेश में वे आद्य काव्य रामायण की रचना करते हैं। वे अपनी आप दृष्टि में मीना-निर्वासन के बाद की पोज़िशन घटनाओं को देखने में समर्थ हैं।² उनके द्वारा प्रणीत नाटक का भरतमुनि के निर्देशन में अम्पराओ द्वारा अभिनय किया जाता है। उनके प्रभाव से ममस्त प्रेतोक्त के मर्त्य-अमर्त्य व स्यावर-जगम प्राणी इस नाटक को देखने के लिए गगन-तट पर एकत्र होते हैं।³ गर्भांक के समाप्त होने पर वाल्मीकि की अभ्यनुज्ञा से एक पवित्र आश्चर्य घटित होता है⁴ जिसका विवरण हम पहले दे चुके हैं। वनदेवता के शब्दों में वाल्मीकि 'पुराणब्रह्मवादी' ऋषि हैं जिनके पास मुनिजन ब्रह्मविद्या के अन्वयनार्थ आते हैं।⁵

शम्भु एक शूद्र तपस्वी हैं जो राम द्वारा बंध बंधे जाने पर दिव्य पुरुष में रूपान्तरित हो जाता है। तत्कालीन विचारधारा के अनुसार ब्रह्म तपस्या का

1 ऋषे प्रबुद्धोऽसि कागजनि वृद्धमणि । तन्मूर्ति गमयस्मिन् । अष्टादशमस्कन्धः १ चतुः प्रतिपादः । जगत् कश्चिन्नि नृकृत्वान्नि । श्लो २१० ३३

2 सूत्रघाट—(प्रविरग) भवभूतापवादी स्यावरवत्तम ब्रह्मनामनि-वदितमम्प्रापिगोप्यो भवत्तमम्प्राप्यो वाचने वचनात्तम वत्तादभूत न किञ्चिन्निवदन् । श्लो १५० १६३

3 लक्ष्मण—भो कि न खलु भवत्तम वाल्मीकिना सर्वतपस्यगौरवान्वता प्रवत्तमम्प्रापि-राष्ट्रपुत्रत्वेन इव मन्वापुरनिवन्निवत्तम सर्वतपसा भूतगम स्वयमन्वेन मनित्रा नि । श्लो १५० १६२

4 भाजान्मन्वावर्य प्राणवत्तम मन्वावर्यो वत्तन्निवदन्तो वत्तन्निवत्तमन्वावर्यो वत्तन्निवत्तमम्प्राप्यो । श्लो १५० १६०, १५० १६२

5 वनदेवता—एता एतद्वत्तमो मुनयस्त्वमेव हि पुराणब्रह्मवादी प्राणवत्तमो वत्तमम्प्राप्यो वत्तमम्प्राप्यो वत्तमम्प्राप्यो । तत्तत्तमम्प्राप्यो प्रवत्तमम्प्राप्यो । श्लो १५१ ५२.

अधिकारी नहीं है। यही कारण है कि उसकी तपस्या से ब्राह्मण के पुत्र की मृत्यु हो जाती है। ज्योंही राम शबूक का वध करते हैं, ब्राह्मण-पुत्र पुनर्जीविन हो जाता है। शबूक का भी तप व्यर्थ नहीं जाता, राम उसे उग्र तप के परिपाक के रूप में वैराज नामक लोको मे निवास प्रदान करते हैं।¹

विद्याधर व विद्याधरी को भवभूति ने लव और चन्द्रकेतु के युद्ध-वर्णन के लिए पारम्परिक पात्रों के रूप मे निवृद्ध किया है। मंच पर युद्धदृश्य के वर्जित होने से भवभूति ने इनकी कल्पना की है। ये आकाश मे विमान मे बैठे हुए अपने सवादों द्वारा युद्ध का वर्णन करते हैं। भास ने अभिषेक नाटक मे विद्याधर-विद्याधरी द्वारा ही रामरावण-युद्ध का वर्णन कराया है। महावीरचरित मे भवभूति ने इस उद्देश्य के लिये वासव और चित्ररथ की योजना की है और प्रस्तुत नाटक मे विद्याधर व विद्याधरी की।

लव और कुश की अलौकिक वीरता व तेजस्वी व्यक्तित्व का भवभूति ने अनीव भोजस्वी चित्र अंकित किया है।² इन दोनों को जूम्भक आदि शस्त्र अपने रहस्यो-समेत जन्म से ही सिद्ध हैं।³ लव और चन्द्रकेतु का युद्ध जिसमे अनेक जादुई शस्त्रों का प्रयोग किया गया है, इन दोनों वीरों के लोकांतर व्यक्तित्व का सूचक है।

सप्तम अंक के गर्भांक मे लव और कुश के जन्म के समय दिव्यास्त्रों की उपस्थिति से आकाश फलकल शब्द सहित सहसा प्रज्वलित हो उठता है।⁴ प दिव्यास्त्र नपथ्य से सीता की स्तुति करते हुए बताते हैं कि चित्र-दर्शन के समय राम ने हमे आपके पुत्रों को सौंप दिया था, इसलिए हम उपस्थित हुए हैं।⁵ फिर गंगा और पृथ्वी उन्हें ध्यान करते ही उपस्थित होने की आज्ञा देकर विदा कर देती हैं।⁶ दिव्यास्त्रों की सशरीर उपस्थिति की यह कल्पना रामायण पर आधारित है।⁷

1 राम — इयमपि प्रिय न । तदनुभूयतामुग्रस्य तपसः परिपाकः ।

पदानलञ्च मोदाञ्च यत् पुण्याञ्च सपदः ।

वैराज नाम ते लोकास्तीजसा सन्तु ते शिवा ॥

बही, 2 12

2 उ० प० च० 5 33, 6 9 19

3 आलोपी—तयो विल सरहस्यानि जूम्भकास्त्राणि जन्मसिद्धानि ।

बही, ३ ५० 53

4 सीता—किमत्यावद्धकलकल प्रज्वलितमन्तरिमम् ।

बही 7 ५० 170

5 (नेपथ्ये) दधि भीत नमस्तेऽस्तु यति न पुत्रकौ हि त ।

आनेद्यदगनादेव ययोर्दाना रघूदवह ॥

बही, 7 10

6 देव्यो—नमो व परमार्त्तेभ्यो ध्याया स्मो व परिग्रहात् ।

काने ध्यातोरपस्थेय वत्तमयोमद्रमस्तु य ॥

बही, 7 11

7 गम्यतामिति तानाह श्येष्ट रघुनन्दन ।

मानसा कामकालेषु साहाय्य स करिष्यच ॥

अथ ते राममामव्य वृत्वा चापि प्रदर्शयाम् ।

एवमस्तिवति काकुत्स्थमुनवा जगमुद्यमागतम् ॥

इस कथना को भवभूति ने महावीरचरित व उत्तररामचरित दोनों में प्रस्तुत किया है। पर यह उल्लेखनीय है कि दोनों ही नाटकों में ये दिव्याम्ब रगमच पर साक्षान् उपस्थित नहीं होते, अपितु नेपथ्य से उनकी वागीमात्र मुनाई देती है।

अतिप्राकृत लोकविश्वास

देव उत्तररामचरित में अनेक स्थलों पर देव-भम्बन्नी विश्वास को अभिव्यक्ति हुई है। सीता की लोकनिन्दा व निर्वासन में देव को ही प्रधान कारण माना गया है। राम कहते हैं—“सीता के परगृहनिवाम का दूषण अग्निपरीक्षारूप भद्रभुत उपाय द्वारा शांत कर दिया गया था, पर देव-दुर्विचार से भालक-विष के समान वह पुन सभी ओर फैल गया है।¹ उनके अनुसार इक्ष्वाकु वंश प्रजापति की अभिमत है, किन्तु देव के कारण निन्दा का बीज उत्पन्न हो गया है। सीता की विशुद्धि के समय जो भद्रभुत काय हुआ वह अयोध्या से इतनी दूर भ्रमण हुआ कि उसमें लोगों का विश्वास कैसे हो ?² सीता की लोकनिन्दा ही नहीं, उसके परित्याग को भी भवितव्य के रूप में स्वीकार किया गया है। महारानी कीमत्प्रा को आश्वासन देती हुई अरुण्यती कहती है कि ऋष्यश्रुग के आश्रम में आपके कुलगुरु ने जो बात कही थी क्या वह आपको स्मरण नहीं है ? उन्होंने कहा था—‘भविष्य तथा इति उपजातमेव। विन्तु कल्याणोदका भविष्यतीति।’³ अर्थात् यह होनहार था इसलिए ऐसा ही हुआ। पर अब इस का कल्याणमय परिणाम होगा। वसिष्ठ के कथन में स्पष्ट है कि न केवल सीता का निर्वासन ही देव द्वारा पूर्वनिश्चित है, अपितु राम और सीता के पुनर्मिलन के रूप में उस निर्वासन का मंगलमय अंत भी अवश्यभावी है। सप्तम अंक में पुत्री के दुःख से व्याकुल पृथ्वी को गया ने देववादी व कर्मवादी विचारधारा के आधार पर ही सान्त्वना देने का प्रयास किया है—

को नाम पाकाभिमुखस्य जन्तु-

द्वाराणि देवस्य पिघातुमीष्टे ॥

उ० रा० च०, ७४

1 हा हा क्षिप्रगृहवामदूषण यद
वेदह्या प्रथमिदमद्भुतैरुपायै
एतत्सत्पुनरपि देवदुर्विचारा-
दालर्के विषमिव सवत प्रसक्तम् ॥

उ० रा० च०, 140

2 इक्ष्वाकुवशोऽभिमत प्रजाना
जात च देवाद्वचनीयबीजम् ।
यच्चाद्भुत कर्म विशुद्धिकाले
प्रत्येत्तु कस्तदर्थं द्रवत्तम् ॥

यही, 144

3 यही, 490 114

इसी प्रकार जब तृतीय अङ्क मे सीता कहती हैं कि “मैं ऐसी मन्दभागिनी हूँ कि न केवल आर्यपुत्र का ही अपितु पुत्रों का भी वियोग भोग रही हूँ”¹ तब तमना उसे समझाती है—‘भवितव्यनेयमीदृशी’। इससे स्पष्ट है कि भवभूति कर्म, दैव या भवितव्यता के मिद्वान्त मे गहरी निष्ठा रखते हैं तथा उसी को मानव-नियति का प्रधान सूत्रधार मानते हैं। मनुष्य पूवजन्म मे जो कर्म करता है वही उसका दैव या भवितव्य बन कर उसके अगले जीवन मे उसकी सुख व दुःख की दशाओं को निर्धारित करता है। सीता ने लका मे अग्नि-परीक्षा देकर अपनी पवित्रता का प्रमाण दिया, फिर भी अयोध्या के पुरवासियों ने उसकी सच्चरित्रता मे सन्देह किया। राम को सीता का सब कुछ प्रिय है, अगर कुछ अप्रिय है तो उसका बिरह ही।² उन्हें सीता के चरित्र मे भी कोई सन्देह नहीं है,³ फिर भी उन्होंने नृशंसतापूर्वक उसे त्याग दिया। नाटककार के मन मे सीता की लोकनिन्दा के लिए न अयोध्या के पौरजनपद दोषी है और न उनके परित्याग के लिए राम को ही कोई दोष दिया जा सकता है। जो दुष्टा वह सब एक अपरिहार्य भवितव्यता थी। जब दैव परिपाक की ओर उन्मुख हो जाता है तो उसके द्वारों को कौन बंद कर सकता है ?⁴ अतः सीता की कारण परिस्थितियों के लिए अगर कोई उत्तरदायी है तो दैव या भवितव्य जो सभबत सीता के ही प्राप्तन कर्मों का परिणाम है। इस प्रकार सीता की लोकनिन्दा व परित्राग का मारा दोष दैव या भाग्य पर डालकर नाटककार ने पौरजनपदों व राम को इन कार्यों के नैतिक उत्तरदायित्व से मुक्त कर दिया है। सभबत यही कारण है कि नाटक मे राम द्वारा सीता के परित्याग के नैतिक औचित्य या अनौचित्य के प्रश्न की लगभग उपेक्षा की गई है। केवल वासन्ती ने ही राम को इस कार्य के लिये आड़े हाथों लिया है।⁵ अन्य सभी पात्र दैवकृत अपरिहार्य विधान के रूप मे इस घटना की स्वीकार कर लेते हैं।

1 सीता—इ दुःख्याग्नि मन्दभद्रभागिनी यस्या न केवमायपुत्रविरहं पुत्रविरहोऽपि।

बही, 3 १० 79

2 किमस्या न प्रेयो यदि वर्गमन्यस्तु विरहः।

बही, 1 38

3 राम — शान्तं पापम् (नमान्त्वद्वचनम्)

उत्पत्तिपरिपूताया किमस्या पावनान्तरं।

तीर्थोदकं च बह्निश्च नायनं मुद्रिमहत् ॥

बही, 1 13

4 बही, 7 4

5 अवि कठोर मया किं त प्रिय

किमप्यशो ननु धोरमत् परम्।

विमभवद्विधिने हरिणीदुष्क-

कपय नाय कपय बत भयते ॥

बही, 3 27

राजा के अपचार से प्रजाओं की अकाल मृत्यु दूसरे अंक के विष्कम्भक में ब्राह्मण-पुत्र की अकाल मृत्यु के प्रसंग में यह विश्वास व्यक्त हुआ है कि राजा के दुष्कर्म (अपचार) के बिना प्रजाओं की अकाल मृत्यु नहीं होती ।¹ इस विश्वास को नाटककार ने रामायण² व रघुवज³ के आधार पर प्रस्तुत किया है । इसमें यह लोकविश्वास व्यक्त हुआ है कि राजा एक व्यक्ति ही नहीं है, ममस्त राष्ट्र का प्रतिनिधि है । उसके जीवन व कर्म को राष्ट्र के जीवन व कर्म से पृथक् नहीं किया जा सकता । यदि वह स्वयं कोई दुष्कर्म करता है या उसके राज्य में कोई पापकर्म होना है तो उसका फल प्रजा को भी भोगना पड़ता है । इस प्रकार यहाँ राजा के अपचारण व प्रजा के कल्याण के बीच एक अहम्यमय अतिप्राकृत सम्बन्ध स्वीकार किया गया है ।

विष्णुतार्य वाक् उत्तररामचरित में एक अनिप्राकृत विश्वास यह भी प्रकट हुआ है कि ऋषियों के वचन कभी मिथ्या नहीं होते । अश्वत्थी के शब्दों में "जिन ब्राह्मणों में धारमज्ञानरूप ज्योति का आविर्भाव हो चुका है उनके वचनों में सशय नहीं करना चाहिए । उनकी वाणी सदैव मग्नमयी श्री से युक्त होती है । वे विष्णुतार्य वाक् का प्रयोग कदापि नहीं करते ।"⁴ राम के अनुसार "लौकिक साधुओं की वाणी अर्थ का अनुगमन करती है, किन्तु जहाँ तक आद्य ऋषियों का सम्बन्ध है, अर्थ उनकी वाणी का अनुगमन करता है ।"⁵ आशय यह है कि वे जो कह देते हैं वह उसी रूप में होकर रहता है । राघव भट्ट ने अपनी टीका में लिखा है कि "तपस्वियों की उक्ति तप के प्रभाव से अनासन्न अर्थ को भी उत्पन्न कर देती है ।" अथवा 'ऋग् गतो' धातु बुद्ध्ययक है इसलिए तीनों कालों में विद्यमान वस्तुओं के

1 भास्त्रयो-ब्रह्मान्तरेण ब्राह्मणेन मृत पुत्रमुन्मिष्य राज्ञा सारस्तामश्वमृषोपितम् । ततो न राजापचारमन्तरेण प्रजानामकालमृत्यु
यही, 2 पृ० 57

2 राजदोषविपश्यन्ते प्रजा ह्यविधिपालिता ।

असद्बुल हि शृणुतावकाले भ्रियते जन ॥

यद्य वा पुरेष्वप्युक्तानि जना अनपदेव च ।

कृवन्ते न च रक्षसि तदा कलिकृत भयम् ॥ उत्तरकाण्ड, 73 वा सर्ग, 16-17

3 राज-प्रजासु ते कश्चिदपचार प्रवर्तते ।

तमन्विष्य प्रथमये भवितासि तव श्रुती ॥ रघुवज, 15 47

4 आविभूतग्योतिषा ब्राह्मणानां

ये व्याहारस्तेषु मां सशयोऽभूत् ।

भद्रा ह्येवा वाचि लक्ष्मोनिषक्ता

नीते वाच विष्णुतार्या वदन्ति ॥

उ० रा० च०, 4 16

5 लौकिकानां हि साधूनामर्थं श्राम्यन्वर्तते ।

ऋषीणां पुनराग्रानां वाचमर्षोऽनुधावति ॥

यही, 1 100

साक्षात्कार की शक्ति ऋषिपद का प्रवृत्तिनिमित्त है । अतः ऋषिगण भावी अर्थ का दर्शन करके ही बोलते हैं । यही कारण है कि अपना उचित समय आने पर अथ उनकी वाणी का अनुसरण करता हूँ ।”¹ राम के कथनानुसार “ऋषि लोग धर्म का साक्षात्कार किये हुए होते हैं, उनके अमृतपूर्ण त्रिशुद्ध प्रज्ञान कही भी व्याहन नहीं होते ।”²

अतिप्राकृत तत्त्व और रस

उत्तररामचरित रङ्गारम-प्रधान नाटक है । नाट्यशास्त्र की परंपरा के अनुसार शृंगार या वीररस ही नाटक का अंगीरम हो सकता है, पर भवभूति ने इस सबमान्य परंपरा को तोड़ कर उत्तररामचरित में रङ्गारम को अंगी के रूप में प्रतिष्ठित किया है । भवभूति के मत में “एकमात्र कर्णरम ही मूल रस है, अन्य सभी रस निमित्त भेद से उसके विवर्तन मात्र हैं । जैसे आवर्त, बुद्बुद व तरंग आदि भिन्न-भिन्न प्रतीत होते हैं पर तत्त्वतः वे सब हैं जल ही ।”³ भवभूति की यह मान्यता विवाद का विषय हो सकती है पर हममें सन्देह नहीं कि उन्होंने उत्तररामचरित में मानव-हृदय की शोकानुभूति का जैसा हृदयस्पर्शी व ममवेधी चित्रण किया है वसा संस्कृत साहित्य ही क्या, विश्व-साहित्य में भी दुर्लभ है ।

यहां यह शका उठती है कि उत्तररामचरित का मुख्य रस विप्रलभ या कर्ण विप्रलभ माना जाय अथवा कर्णरस ? शास्त्रीय दृष्टि में कर्ण का स्थायी भाव शोक है और विप्रलभ का रति । दोनों में एक मूल अन्तर यह भी है कि जहां विप्रलभ में पुनर्मिलन की आशा रहती है वहां कर्ण में प्रियजन का नाश हो जाने से ऐसी आशा के लिए कोई अवकाश नहीं होता ।⁴ विश्वनाथ के अनुसार जहां प्रेमी युगल में से एक के लोचान्तर में चले जान पर भी पुनर्मिलन की आशा रहनी है तथा दूसरा उसमें लिए व्याकुलता का अनुभव करता है वहां कर्ण विप्रलभ रस होता

1 तपस्विनामुक्तिर्हि तत्र प्रभावनानाम तत्त्वानामुत्पादयतीति भावः । इत्था ‘ऋषिगण इत्यस्य दुर्दृश्यवान् कालजपवतिवस्तुमात्रावतु त्व ऋषिपदप्रवृत्तिनिमित्तम् । तथा च भाविनमयं दृष्ट्वा ते वदन्ति । न च स्वकालं प्राप्ता साऽप्यस्तामनुमरतीति भावः ।

वही 1 10 पर रायचन्द्र की टीका

2 राम — गन्तुं वत भवति । साक्षात् कृतघर्माणां महर्षयः । तेषाम् तत्पराणि भगवता परितोषाणि प्रज्ञानानि न क्वचिद् व्याहृत्य ते दृष्टि न हि शक्नोयानि । वही, 7 पृ० 164

3 वही, ॥ 47

4 कर्णरसः शापकृपेण विनिपतितेष्टवनविभवनाशवधवधमृत्यो निरपेक्षभावः । ओत्सुक्पवित्रा गमृत्य भापेक्षभावा विप्रलभमिति । ना० शा०, 6 पृ० 309

हैं ।^१ अतः लोकान्तरगमन या मृत्यु होने पर भी सगम की प्रत्याशा करणविप्रलम्भ का मूल आधार है । यह प्रत्याशा प्रायः किसी देवता द्वारा आकाशवाणी आदि के रूप में जगायी जाती है । उत्तररामचरित में सीता के परित्याग के बाद यद्यपि उसका नाश नहीं होना, पर राम व अन्य लोग यही समझते हैं कि सीता अब इस ससार में जीवित नहीं है । राम ने अपनी इस धारणा को अनेक स्थानों पर प्रकट किया है—विशेष रूप से वामनी के प्रश्न के उत्तर में ।^२ अतः उन्होंने सीता के वियोग में जो भावों द्वारा प्रकट किये हैं उनमें शोक ही प्रधान है । राम सीता को मृत मानते हैं व उन्हें पुनः समागम की कोई आशा नहीं है, इसी दृष्टि से उन्होंने सीता के 'प्रविलम्ब' को 'निरवधि' कहा है ।^३ अतः उत्तररामचरित में करुण रस ही मानना उचित है, करुण-विप्रलम्भ नहीं । हमारी दृष्टि में इस नाटक में सीता परित्याग से लेकर अंतिम शक में पुनर्मिलन के पहले तक करुण रस ही मुख्य है । भवभूति ने करुण रस के सम्यक् परिपाक के लिए उसे मरुचिन्तन आधार देने हेतु सीता के पातालप्रवास की कल्पना की है । इस कल्पना के कारण सीता एक दीर्घ अवधि (१२ वर्ष) के लिए लोकान्तर में बनी जाती है जिससे राम आदि के मन में उसकी मृत्यु की धारणा दृढ़ हो जाती है । राम के शब्दों में 'इस जगत् को सीता से शून्य हुए बारह वर्ष बीत गये, उका नाम भी नष्ट हो गया, फिर भी राम जीवित हैं ।'^४ हम बताना चुके हैं कि सीता के पाताल-गमन की कल्पना रामायण से प्रेरित हों पर भी भवभूति की एक स्वतंत्र उद्भावना है जिसका प्रयोजन करुण रस की निष्पत्ति के लिए द्रष्टृनाश-रूप आधार प्रदान करना है ।

द्वितीय शक में अदृश्य सीता की कल्पना में भी करुण रस की तीव्रता मिली है । सीता का अदृश्य स्पष्ट पाकर राम को सीता की उपस्थिति का आभास होता है पर उसे साक्षात् न पाकर वे उस आभास को अपने मन का भ्रम ही समझते हैं जिसमें उनका शोक और तीव्र हो जाता है ।

सप्तम शक में सीता के पातालगमन की घटना एक गर्भाक के रूप में प्रस्तुत की गई है । यह गर्भाक जहाँ एक ओर अनेक अद्भुत तत्त्वों में पूर्ण है वहाँ दूसरी ओर करुण रस का भी व्यञ्जक है । इसमें सीता के

१. यूनोत्तररामचरित नाकान्तर पुनस्तम्भे ।

विमानायते यद्वत्सलदा भवेत् करुणविप्रलम्भाद्य ॥

मा० २०, ॥ पृ० २०९

२. उ० रा० च० ३ २८

३. कटुस्फुगी सहा निरवधिरय तु प्रविलम्ब ।

वही, ३ ४४

४. देव्या शून्यस्य जगतो द्वादश परिवत्सरः ।

प्रपञ्चमिव नामापि न च रामो न जीवति ॥

वही, ३ ३३

परित्याग के बाद की करण अवस्था का हृदय-द्रावक दृश्य प्रस्तुत किया गया है। राम स्वयं इस गर्भाक के दर्शकों में एक सहृदय सामाजिक के रूप में सम्मिलित हैं। निजनवन में श्वापदों से त्रस्त सीता की करण पुकार, उसका गंगा प्रवाह में प्राप्त विसर्जन, लव और कुश का जन्म, गंगा व पृथ्वी द्वारा सीता की रक्षा, पृथ्वी के पतित्याग पर पृथ्वीमाता का शोक तथा उनके द्वारा राम की भर्त्सना तथा अंत में सीता का लोकान्तरगमन आदि प्रसंग राम के हृदय को इतना शोकाकुल कर देने हैं कि वे मूर्च्छित हो जाते हैं। इस प्रकार यह मारा दृश्य अद्भुत-परिपुष्ट करण रस का उदाहरण है।¹

सप्तम अंक में सीता के भागीरथी व पृथ्वी के माथ गंगा के जल से प्रकट हस्त का दृश्य अद्भुत रस का व्यञ्जक है। इस दृश्य को स्वयं नाटककार ने एक पवित्र आश्चर्य कहा है। यहाँ निवहण मधि के अन्नर्गत नाट्य के अंत को चमत्कारशाली बनाने के लिए अद्भुत रस की योजना की गई है।

द्वितीय अंक के विष्णुअंक में आग्नेयी द्वारा वलिख विभिन्न अतिप्राकृत प्रसंग भी अद्भुत रस की सामग्री प्रस्तुत करते हैं। पंचम अंक में लव का पहले चन्द्रकेतु की सेना के साथ और बाद में स्वयं चन्द्रकेतु के साथ युद्ध अद्भुत-परिपुष्ट वीर रस का उत्तम उदाहरण है। दोनों पक्षों द्वारा प्रयुक्त दिव्यास्त्र तथा उनका लोकोत्तर प्रभाव अद्भुत रस के अभिव्यञ्जक हैं।

निष्कर्ष

विगत पृष्ठों में हमने भवभूति की नाटकशैली में प्रयुक्त अतिप्राकृत तत्वों का परिचय देते हुए उनके प्रयोगगत वैशिष्ट्य एवं प्रकाश डाला। इस अनुशीलन से यह स्पष्ट है कि भवभूति अतिप्राकृत नत्वों के प्रयोग की दृष्टि में उत्तररामचरित में जितने सफल हुए उतने शेष दो कृतियों में नहीं। मातृमाधव में इन तत्वों के समावेश से एक अर्थार्थ वानावरण की सृष्टि हुई है जो प्रकरण की सामाजिक विषय वस्तु के अनुकूल नहीं है। पौराणिक या प्रख्यात कथा में इन तत्वों की उपस्थिति जितनी सगत हो सकती है, उतनी सम-सामयिक या कल्पित कथानक में नहीं। इसीलिए शूद्रक ने मृच्छकटिक में इन तत्वों को—कम से कम घटना व पात्रों के रूप में—विलुप्त ग्रहण नहीं किया है। किन्तु भवभूति ने मातृमाधव के वस्तुविक्रम की महत्त्वपूर्ण स्थितियों को अतिप्राकृत तत्वों से सम्बद्ध कर अपन पात्रों का उनका पूर्ण मुखापक्षी बना दिया है। नायक-नायिका के प्रणय की सफल परिणति ही नहीं, उनका जीना-मरना तक उन्हीं पर निर्भर हो गया है। इन तत्वों का नाटकीय कथा

1. राम—क्षमितां वामपि दत्ता कुर्वन्ति मम सप्रति ।
विश्वमानन्दसदभञ्जकस्य करणीमय ॥

के साथ कोई प्रत्यक्ष सम्बन्ध नहीं दिखाई देता, वे अधिकतर आकस्मिक सयोगों के रूप में प्रकट हुए हैं तथा कथा की गतिविधि व पात्रों की नियति के सूत्रधार बन गये हैं।

महावीरचरित में आये अधिकांश अतिप्राकृत प्रसंग व पात्र रामायण से गृहीत हैं, केवल उनके विनियोग की पद्धति में अन्तर है। भवभूति ने उन्हें राम-रावण-विरोध की सधर्मान्मिक कथा का अंग बनाकर नाटकीय औचित्य प्रदान करने का प्रयत्न किया है। इस नाटक में परकायप्रवेश के रूप में एक विशिष्ट अतिप्राकृत तत्त्व का प्रयोग किया गया है, पर उसमें नाटककार की विशेष मफनता नहीं मिली है।

उत्तररामचरित में सीता की अदृश्यता के रूप में भवभूति ने एक विलक्षण अतिप्राकृत तत्त्व का विनियोग किया है, जिसका नाटक की मूल भावधारा व उद्देश्य के साथ घनिष्ठ सम्बन्ध है। राम और सीता की पारस्परिक आस्था के पुनः स्थापन में इस तत्त्व की महत्वपूर्ण भूमिका नितान्त स्पष्ट है। अदृश्य सीता कवि की भावना मृष्टि तो है ही, मनोवैज्ञानिक दृष्टि से भी एक नयी कल्पना है। साथ ही उसकी वास्तव सत्ता में भी सन्देह नहीं किया जा सकता। इस प्रकार वह कल्पना व सत्य या स्वप्न व यथार्थ का एक अद्भुत सम्बन्ध है। उत्तररामचरित यदि भवभूति की सर्वश्रेष्ठ काव्य-कृति है तो अदृश्य सीता की कल्पना उनके भावप्रवण कवित्व की सर्वोत्तम मृष्टि।

सीता के पाताल-प्रवास की कल्पना मूलतः रामायण से गृहीत है, पर उनके प्रयोग में नाटककार की मौलिक दृष्टि व्यक्त हुई है। नाटक में करण रस की समुचित परिष्कार देन में उसका विशेष योगदान है। अन्तिम अंक में गभीर का दृश्य तथा उसके बाद का पुनर्मिलन आद्यन्त अतिप्राकृत तत्त्वों से युक्त है। नाटककार ने यज्ञ कथा को मुत्तान्त बनाने के लिए उसे यथाथ के धरातल से उठाकर पौराणिक कल्पनाओं के अद्भुत लोह में पहुँचा दिया है।

उत्तररामचरित में भवभूति ने वस्तु-विकास में वनदेवता वामघ्नी, नर्दादेवता भागीरथी, तमसा, मुरला तथा पृथ्वी आदि देवीजन प्राकृतिक पात्रों की योजना करते हुए मनुष्य, प्रकृति और देवताओं के भाव-तादात्म्य का हृदयग्राही चित्रण किया है। पौराणिक कल्पनाओं के प्रयोग में इस नाटक का बहिरंग अनेक स्थलों पर अवास्तविक हो गया है पर उसका अन्तर्गम वास्तविक और मानवीय ही है। अधिकांश अतिप्राकृत तत्त्व कवि की कला के माध्यम या साधन मात्र हैं जिनके द्वारा उसने मानव-हृदय के भावसंयोग में गहराई से पँडने का यत्न किया है। इस दृष्टि में उत्तररामचरित में अतिप्राकृत तत्त्वों का विन्यास नाटककार की परिपक्व कला-दृष्टि का परिचायक

है । कालिदास के समान भवभूति भी अन्ततः मानवता के ही कवि हैं । अतिप्राकृत तत्त्व उनकी कृतियों के बाह्य आवरणमात्र हैं जिनके अन्तस्तर में उन्होंने मानव-चरित्र और उसके भाव-मत्स्यो का ही विधान किया है । इस दृष्टि से कालिदास व भवभूति एक ही धरानल पर स्थित दिखाई देते हैं ।

मुरारि व राजशेखर के नाटको में अतिप्राकृत तत्त्व

मुरारि व राजशेखर सत्कृत नाटक वे ह्लासकाल के प्रतिनिधि नाटककार हैं। उनकी कृतियों में ह्लामकाल की प्रवृत्तियाँ पूर्ण विकसित रूप में प्रकट हुई हैं। स्थिति काल की दृष्टि में भी इन दोनों में बहुत अन्तर नहीं है, मुरारि राजशेखर के कुछ ही पूर्ववर्ती माने जाते हैं। मुरारि की एकमात्र कृति 'अनघराघव' रामकृपा पर आधारित है और राजशेखर के सबसे महत्त्वपूर्ण नाटक 'बालरामायण' की विषयवस्तु भी वही है। दोनों नाटककारों पर भवभूति का गहरा प्रभाव पड़ा है, विशेष रूप से उनके महावीरचरित का, जिसके आदर्श पर उक्त दोनों नाटक लिखे गये हैं। इन्हीं कारणों से हम मुरारि और राजशेखर के नाटकों में प्रयुक्त अतिप्राकृत तत्त्वों का एक ही अध्याय के अन्तर्गत अध्ययन करेंगे।

भट्ट तारायण व भवभूति के नाटकों में जिन ह्लासोन्मुखी प्रवृत्तियों का सूत्रपात हुआ था मुरारि व राजशेखर की कृतियों में वे पराकाष्ठा पर पहुँच गईं। अन्य दृश्य काव्यों का अन्तः यहाँ लगभग लुप्त हो गया है। कथावस्तु में मौलिकता तथा घटनाओं के चयन व संयोजन में नाटकीय सोईश्वरता का लगभग अभाव है। दोनों ही नाटककारों ने रामायण की विस्तृत कथा को प्रायः समग्र रूप में ले लिया है। उसे नाटक के रूप-शिल्प में ढालने का कोई प्रयत्न नहीं किया गया। अधिकतर दृश्य वर्णनात्मक व सूचनात्मक हैं। कथावस्तु में प्रवाह व गतिशीलता का प्रायः अभाव है। रंगमंच पर बहुत कम कार्य होता है। अंकों का आकार बहुत बड़ा गया है तथा उनके कथासूत्रों को जोड़ने के लिए विस्तृत विष्कम्भकों की योजना की गई है। अधिकतर घटनाएँ रंगमंच से दूर या नेपथ्य में हानी हैं, पात्रों का कार्य अपने संवादों द्वारा सामाजिक को उनकी सूचना मात्र देना रह गया है। संवाद भी अधिकतर पद्यात्मक हैं, गद्य का प्रयोग सीमित कर दिया गया है। उसका सूचनामात्र देने के लिए कहीं कहीं उपयोग किया गया है। रूढ़ व शिथिल चरित्र-चित्रण, अनाटकीय भावोद्गारों

का अनावश्यक विस्तार तथा श्लोको की अति विस्तृत सख्या—ये दोष मुरारि व राजशेखर दोनो के नाटको मे समान रूप से विद्यमान है । अनघराघव मे ५६४ तथा बाल रामायण मे ७४१ पद्य मिलते हैं । यह सरया कालिदास या भवभूति के किसी भी एक नाटक मे प्राप्त होने वाले पद्यो की सख्या से दुगुनी से भी अधिक है । ये पद्य नाटककार के शास्त्रीय पांडित्य, पीराणिक-कथाओ के ज्ञान तथा अलंकृत अभिव्यक्ति व भाषा पर असाधारण अधिकार के परिचायक हैं । ऐसा प्रतीत होता है कि इन पद्यो की रचना मे इन नाटककारो ने अपनी सारी प्रतिभा व्यय कर दी है । इनमे सरल व व्याकरण व कोष पर उनका विलक्षण अधिकार तथा लयपूर्ण छंदों व अनुप्रासात्मक पदों के प्रयोग की निपुणता पूर्ण मात्रा मे प्रकट हुई है । तथापि मुरारि व राजशेखर न नाटककार के रूप मे मफल कहे जा सकते हैं और न कवि के रूप मे ही । उनकी कृतियों मे नाटकीय गुणो का तो अभाव है ही, काव्य के रूप मे भी वे बहुत उच्च कोटि के व प्रशंसनीय नहीं हैं ।

मुरारि का अनघराघव

अनघराघव मुरारि की एकमात्र उपलब्ध कृति है । सुभाषित सग्रहो मे उनके नाम से उद्धृत श्लोको से प्रतीत होता है कि उनकी और भी रचनाएँ रही हानी, पर वे मय प्राप्त नहीं होती ।

प्रस्तावना के अनुसार मुरारि मौद्गल्य गौत्र के भट्ट श्रीवर्धमान व तन्तुमनी के पुत्र थे । उन पर भवभूति (७००—७२५ ई०) का प्रभाव अमिटिव है तथा रत्नाकर (११वीं शती ई० का उत्तरार्द्ध) ने हरविजय (३८६८) मे उनका उल्लेख किया है, अतः मुरारि का स्थानिकाल भवभूति व रत्नाकर के मध्य (अष्टम शती ई० के अन्त या नवम के पूर्वार्द्ध) मे माना जा सकता है ।^१

अनघराघव मे यज्ञरक्षार्थ राम व लक्ष्मण का प्राप्त करन व लिए दशरथ के पास विश्वामित्र के आगमन से लेकर रावणवध व राम के राज्याभिषेक तक की रामायण की विस्तृत कथा सात अंको मे प्रस्तुत की गयी है । कथा का मुख्य आधार

१. डा० एस० वे० देन हरविजय मे मुरारि के उल्लेख का उद्धृत माना है । दशरूपक (२। पर अष्टोद) में उद्धृत अनघराघव के एक श्लोक (३.२१) ने आधार पर उद्धृते मुरारि का स्थानिकाल नवम शती ई० का अन्तिम या दशम का प्रारम्भिक भाग माना है । दे० हिन्दी ओ० सस्कृत लिटि०, पृ० ४४९

व प्रेरणा-त्रोत रामायण है^१ निम्नु कुद्ध प्रसंगो व नल्पनाग्रो के लिए मुरारि भवभूति के श्रुती प्रनीत होने हैं। चतुर् अक्ष में भयग के शरीर में सिद्ध श्रवणा के प्रवेग, राम व जामदग्न्य के संवाद, पंचम अक्ष में वातिवय तथा सप्तम अक्ष में राम की तला से ग्रयोधरा तब की विमान-यात्रा आदि प्रसंगो पर महावीरचरित का प्रभाव प्रतीत होता है। डा० भोलाशंकर व्यास का यह कथन ठीक है कि "विषय-निर्वाचन, कथायस्तु-संविधान तथा शैली सभी में मुरारि भवभूति में प्रभावित है। मुरारि का प्रादश नवभूति का महावीरचरित रहा है, ठीक वैसे ही जैम माध का आदश विराटा-जुनीय।"^२ सम्भव मुरारि का उद्देश्य नवभूति के ही भाग पर चलकर उनमें बाजी मार ले जाना था, पर उन्होंने अधिकतर नवभूति के दायो को ही अपनाकर उम्ह प्रतिरजित किया। डा० दे के विचार में मुरारि न भवभूति का अनुकरण किया पर उन्होंने नवभूति की नक्ति व नाट्य-बोध (Dramatic sense) का नाम उठाने की प्रपेक्षा उनकी अनिप्रवृद्ध भावुकता को ही अधिक ग्रहण किया। उनमें अपने दस महान् पूर्ववर्ती की उच्चतर काव्य-प्रतिभा का भी सम्भाव था।^३

अतिप्राकृत तत्त्व

रामायण की प्रख्यात कथा पर आधारित होने से इसमें के अनक अतिप्राकृत तत्त्व अनापान आ गये हैं जो परम्परा से रामकथा में सम्बद्ध रह हैं। पात्रों के चित्रण में भी कवि ने पौराणिक नल्पनाग्रो का उपयोग किया है। चतुर्थ अक्ष में परकाय-प्रवेश के अभिप्राय के लिए मुरारि भवभूति के श्रुती हैं। अतिप्राकृत तत्वों के प्रयोग में नाटककार किसी नवीन दृष्टि का परिचय नहीं दे सका है, अधिकतर परम्परागत कथा के मूढ़ अंग के रूप में ही उनका विन्यास हुआ है। प्रत्येक कृति में नाटकीय प्रभाव की सृष्टि करने में इन तत्वों का योगदान नगण्य है।

मुरारि न अतिवाञ्छ अतिप्राकृत तत्त्व रामायण से लिए हैं, जैत राम के अनौक्तिक प्रभाव के पापाणभूत अहल्या का मानुषीरूप में परिचयन, विश्वामित्र द्वारा

१. श्रीरामलक्ष्मणाक्षरै रघुपति कात्यायनीन मुनि-
वैश्वीकि फलनि स्म दस्य वरिष्ठावाप दिव्या गिर ॥
कनकप्राध १ ॥ (निषयनागर प्रेम, पंचम संस्करण बम्बई १९३७)

रामचरित को लेकर नाटक निरूपण का कारण स्पष्ट करते हुए मुरारि ने कहा है—
यदि क्षुण्ण पूर्ववर्ति जहति रामस्य चरितं
गुणैरेताददनिजगति पुनरन्यो जयति क ॥
स्वमा मया तत्तदगुणपरिभाषीतमूर-
स्फुरत्तदमात्र कथमुपकरिष्यन्ति वचन ॥

दली, १९

२. समुत्त वरि-दान, पृ० ४१८-४१९
३. हिस्ट्री ऑफ़ इस्टर्न लिटरेचर, पृ० ४५३

गम की दिव्यास्त्र-मन्त्रों की शिक्षा, विश्वामित्र के आश्रम पर ताडका, सुबाहु व पारीच आदि राक्षसों का आक्रमण तथा राम द्वारा ताडका व सुबाहु का वध (द्वितीय अंक), राम द्वारा शिव के घनुष का भग (तृतीय अंक), सीता के हरण के लिए पचवटी में राम के आश्रम में रावण का परिद्वाराजक के रूप में आगमन तथा बाद में उसके द्वारा अपने वाम्नाविक राक्षसी-रूप का प्रकटीकरण, राक्षस दनुकद्वय के वध व शापमुक्ति के अनन्तर उसका दिव्य लोह में गमन, दुन्दुभिनामक राक्षस के रवताकार अस्त्रिसमूह का क्षेपण, वाली के वध के अनन्तर राम के बाण का उनके शूलों में प्रत्यावर्तन (पंचम अंक), समुद्र पर पापाण सेतु का निर्माण, सारण नामक गवण के गुप्तचर का वानर-रूप धारण कर राम की सेना में प्रवेश, इन्द्र द्वारा वैपित दिव्य रथ में बैठकर राम का रावण के साथ युद्ध, युद्ध में दोनों वीरों द्वारा दिव्यास्त्रों का प्रयोग तथा अंत में राम ने ब्रह्मास्त्र से रावण का वध, सीता की धर्म रीक्षा तथा पुष्पक विमान में बैठकर राम सीता आदि का अयोध्या में आगमन आदि । यह उल्लेखनीय है कि इनमें से अधिकतर तत्त्वों की सूचना मात्र दी गई है तथा नाटकीय दृष्टि से उनकी कोई सार्थकता नहीं है ।

अनर्घराश्व में कुछ अतिप्राकृतिक तत्त्व रामायण से भिन्न भी मिलते हैं । उदाहरणार्थ, ऋतुर्ध्व अंक के विष्कम्भक में बताया गया है कि शूषणखा माल्यवान् की पाशा से मायामानुषी का रूप धारण कर मिथिला का वृत्तान्त जानने के लिए बहा गई थी ।¹ इस उल्लेख में नाटककार ने राक्षसों की मायाशक्ति का संकेत दिया है जिनके द्वारा वे मनोवाञ्छित रूप ग्रहण कर सकते हैं । इस अतिप्राकृत तत्त्व के प्रयोग की कोई नाटकीय सोई श्रुति नहीं है । ऋतुर्ध्व अंक के विष्कम्भक में माल्यवान् यह सूचना देता है कि जाम्बवान् ने राम की वन में लाने के लिए एक दृढ़ योजना क्रियान्वित की है । उसने योगिनी श्रवणा को कहा है कि वह अपना शरीर हनुमान की सुरक्षा में छोड़कर परकायप्रवेश विद्या द्वारा मन्यरा के शरीर में प्रविष्ट हो जाए ।² मन्यरा को कैंबेयी ने भगत का कुश्रुत समाचार खान के लिए मिथिला भेजा है । वह मार्ग में थक जाने के कारण मिथिला के बाहर विश्राम कर रही है ।³ जाम्बवान् के निर्देश से सिद्धश्रवणा उसके शरीर में प्रविष्ट होकर मिथिला में दमरथ

1. शूषणखा (महर्षम्) अम्भह गौम्यमुन्दर्गविकहनेपथ्यनक्ष्मोविच्छदितकान्तिप्राग्भासणि रघुङ्गव
कुमारमा मुखपुन्दरीकाणि प्रेक्षमाणा जुग्मिनेनापि मायामानुषीमखेन हृतापीडितामि ।

अनर्घराश्व, 4 पृ० 183-184

2. अतस्त्वमप्यस्मदनुपधेन हनुमत्पथवनिनस्वशरीरं वरपुण्ड्रदेशजिह्वा मन्थराशरीरमविविष्टं
मिथियामुपेय सविद्यानमिदं दमरथोचरोदरिष्यसि ।

3. रही, 4 पृ० 190-191

बही, 4 पृ० 191

के पास एक कपट-मदेश पहुँचाती है। इस मन्देश में कँकेयी ने दो वर मागे हैं—राम-सहस्रण व सीता को चौदह वर्षों का वनवान नवा भरत को अयोध्या का राज्य।^१ राम इस मन्देश के अनुसार मिथिला से ही सीते वन में चले जाते हैं।^२ तदनन्तर श्रवणा मन्वरा के शरीर को छोड़ हनुमान् की देख-रेख में रखे अपने शरीर में पुनः प्रविष्ट हो जाते हैं।^३

प्रथम अध्याय में हम बता चुके हैं कि योगी को योगसाधना से जो विभूतिय प्राप्त होती हैं उनमें से एक परकायप्रवेश की शक्ति भी है।^४ श्रवणा एक सिद्ध योगिनी है, इसलिए उसमें इस प्रकार की शक्ति की उत्पत्ति की गई है। रामायण में इस प्रसंग का कोई आधार प्राप्त नहीं होना। निश्चय ही कवि ने इसे महावीरचरित से लिया है जहाँ माण्डव्यान् की ध्याना से शूर्पणखा बड़ी कार्य करती है जो अनघराघव से श्रवणा द्वारा जाम्बवान् ने कराया है। यवभूति के समान मुगारि न भी राम की विवाह के बाद सीते मिथिला में ही वन में भेज दिया है तथा कँकेयी के चरित्र को दोष-मुक्त करने का प्रयत्न किया है। किन्तु नाटक में यह सारा प्रसंग जिस रूप में आया है उससे नाटककार की वस्तुविधान की अकुशलता ही व्यक्त होती है।

षष्ठ अंक में राम व रावण के महायुद्ध का वणन रत्नचूड़ और हेमागद नामक दो विद्याधरो द्वारा कराया गया है जो कि संस्कृत नाटक की एतद्विषयक परम्परा के अनुसार है।

सप्तम अंक में विमान-यात्रा का प्रसंग रघुवर के १३वें मर्ग तथा महावीरचरित के सप्तम अंक से प्रभावित है। यह सारा अंक श्रव्यकाव्य की वाग्देवतात्मक शैली में लिखा गया है तथा नाटकोचित गुणों में रहित है। इसमें कवि ने पृथ्वी व ह्रीं स्थानों का वर्णन नहीं किया है अपितु पुष्पक विमान को चन्द्रनाक के सान्निध्य में पहुँचा दिया है।^५ मार्ग के अधिकतर स्थानों के वर्णन में कवि ने तत्सम्बन्धी पौराणिक कथाओं या मन्त्रों का उल्लेख कर अपने पांडित्य का प्रदर्शन किया है।

अनघराघव के अधिकांश पात्र रामायण की पौराणिक कल्पनाओं से निम्नित हैं। राम शास्त्रीय दृष्टि में धीरोदात्त नायक हैं। उन्हें अनेक स्थलों पर ईश्वर का

१. वही ४ ६६

२. वही, ४ ५० २३५

३. श्रवणा—उत्तरी मिथिलाया निरुद्धम्य मन्वराकनेवरमन्वरीन माधतिप्रत्यवेपित स्वर्गपीरमधिध्याय गंगाया मृ गवेस्पुर् नाम निषादरक्तामात्य शबरीभूतादि । वही ५ ५ २२९

४. २० प्रस्तुत प्रबन्ध, पृ० ३१

५. त्रिभीषण—(छीता प्रति) देख । चन्द्रलोकोपकठमधिष्ठी विमानगज । दृश्यता च भगवानधम् । वही ७ ५० ३४७.

भवतार कहा गया है।^१ नटककार ने विभिन्न प्रसंगों में उनके भोगोत्तर व्यक्तित्व का संकेत दिया है। नाटक की दृष्टिकोण में नायक होने हुए भी राम उद्भूत कम प्रतीतों में समान आते हैं। उनकी योग्यता व पराक्रमों की सामाजिकों को अधिकतर मोक्षिक सूचना दी गई है। अहल्लोद्धार, ताडकावध, शिशुधनुर्भंग व लक्ष्मण, बानी व राक्षस आदि के क्षेत्र के प्रसंग जो राम की धर्मोच्चिता के चोकर हैं, रंगमंच पर प्रत्यक्ष प्रतिनिधित्व नहीं होते। सीता रामायण के आचार पर पृथ्वी की पुत्री तथा अयोनिजा कही गई है।^२ नाटक में वह केवल दो दृश्यों में साक्षात् सामने आती है। रावण रामरक्षा का एक महत्वपूर्ण पात्र होने हुए भी सामाजिक के समक्ष एक बार भी नहीं आता। इसके व्यक्तित्व-वर्णन में रामायण में आई पौराणिक कथाओं का अत्यंत उपयोग किया गया है। इसी प्रकार परशुराम, विश्वामित्र, बाल्मिकि, जनक, दशरथ आदि के व्यक्तित्व पौराणिक परिवर्तनानों में उपरक्त हैं। नाटक में वर्णित उनके कार्य अलौकिक नहीं हैं, तथापि उनमें सम्मिश्रित अलौकिक पौराणिक कथाओं का दार-दार उल्लेख किया गया है। राम ने मात्र मानव होते हुए भी प्रतिमानव बन गये हैं। लक्ष्मण व श्वशुर में समान रूप-परिवर्तन व परकाय प्रवेश की सामर्थ्य बतायी गयी है। अधिकतर पात्रों के व्यक्तित्व पारम्परिक हैं। ये पौराणिक कल्पनाओं की निष्पन्न प्रतिमूर्तियाँ अधिक हैं, मानव कम।

निष्कर्ष

भुरारि ने अधिकतर उन्हीं प्रतिप्राकृतिक तत्त्वों का अपनी कृति में समावेश किया है जो परम्परा से रामकथा के अंग बन गये थे। वे तत्त्वों — प्रयोग में वे निम्नी प्रकार के नाटकीय बोध या कलात्मक दृष्टि का परिचय देने में प्रसन्न रहे हैं। मन्थरा के शरीर में योगिनी भवणा के प्रवेश की कल्पना के लिए भुरारि भवभूति के श्रेणी हैं, राम इसके लिए उन्हें कोई श्रेय नहीं दिया जा सकता। यह कल्पना मोहोद्भूत होते हुए भी नाटकीय विनियोग की दृष्टि में सफल नहीं कही जा सकती। कौशिक के चरित्र की कलकमुक्त करने के प्रयास में कथा का अस्वाभाविक बना दिया गया है।

राजशेखर के नाटक

राजशेखर के नाटकों की प्रस्तावनाओं में विदित होता है कि वे शाल्यकुन्द के राजा महेन्द्रपाल (८६०-९१० ई०) तथा उसके पुत्र महीपाल (९१०-९४० ई०) के आश्रित थे। अतः उनका स्थितिकाल लगभग ८८० से ९२० ई० के बीच माना जा

१. वही, १७, १५०, ३२०, ४५० १८१, ४७, ५१, ६६७.

२. राम — दश परिवर्तनानाम्पदं जना कथयन्ति । सत्पराक्रमदुष्टासुखमन्दुमधुर धनु, लागत मुष्कलिनश्चितविश्वधरपद्मविराजसपदा मानयो ।
वही, २५० १३१

महत्ता है।¹ अपनी कृतियों में उन्होंने अपने वंश, परिवार व विद्वत्ता आदि के बारे में महत्वपूर्ण सूचनाएँ दी हैं। बालरामायण में उन्होंने अपने पट्ट प्रबन्धों² का उल्लेख किया है परन्तु अब उनकी पाँच कृतियाँ ही उपलब्ध होती हैं। इनमें से चार नाटक हैं और एक काव्यशास्त्र का ग्रन्थ। नाटकों में से कपूरमञ्जरी व विद्वशालभञ्जिका क्रमशः सट्टर और नाटिका हैं तथा बालरामायण व बालभारत ये दो नाटक। कोनो न कपूरमञ्जरी को राजशेखर का प्रथम नाटक माना है और उसके बाद क्रमशः विद्वशालभञ्जिका, बालरामायण व बालभारत का रचनाक्रम स्वीकार किया है।³ बालभारत जिसका दूसरा नाम प्रचण्डपाण्डव भी है, सम्भवतः राजशेखर की अन्तिम कृति है। इसमें दो ही अंक प्राप्त होते हैं, नाटककार सम्भवतः मृत्यु के कारण इसे पूरा नहीं कर सका।

राजशेखर बहुमुखी प्रतिभा के धनी साहित्यकार थे। वे अपने युग के एक प्रतिष्ठित कवि और नाटककार तो थे ही, काव्यशास्त्र के आचार्य के रूप में भी उनका गौरवपूर्ण स्थान है। उनकी काव्यमीमांसा अनेक दृष्टियों से काव्यशास्त्र का एक विशिष्ट ग्रन्थ है। एक कवि के रूप में राजशेखर उस युग की देन हैं जब सम्पूर्ण साहित्य के प्रायः सभी क्षेत्रों में ह्लासोन्मुख प्रवृत्तियाँ प्रबल हो रही थीं। राजशेखर के नाटक इन प्रवृत्तियों के उज्ज्वल उदाहरण हैं। उनके विज्ञानवाय नाटक बालरामायण में ह्लासकान्तीन प्रवृत्तियाँ पराकाष्ठा पर पहुँच गयी हैं। राजशेखर कवि के रूप में भी हमारी बुद्धि को ही अधिक चमत्कृत करते हैं। उनमें चतुराल पाटित्य, विविध भाषाओं का नैपुण्य तथा सुन्दर श्लोकों की रचना का कौशल आदि गुण तो पर्याप्त मात्रा में हैं, पर हृदय का स्पर्श करने वाली कविता और मानव-व्यापारों व चरित्रों का प्रभावशाली व गतिशील चित्र अंकित करने वाली नाट्यकला का उनकी कृतियों में प्रायः अभाव ही है।

राजशेखर के नाटकों में अतिप्राकृत तत्वों का सर्वाधिक प्रयोग बालरामायण में मिलता है। बालभारत के क्वचित् दो ही अंक उपलब्ध हुए हैं जिनमें किसी उल्लेख्य अतिप्राकृतिक तत्व का समावेश नहीं मिलता। कपूरमञ्जरी व विद्वशालभञ्जिका दोनों ही अन्तःपुर के प्रणय-द्रमों पर आधारित हैं। इनमें से प्रथम में कर्णवय अतिप्राकृत तत्वों का प्रयोग मिलता है।

1 राजशेखर के निम्नलिखित लेखों में देखिए—देव दामनपुत्र हिन्दू आर्य संस्कृत लिटरेचर पृ० 455, वीथ संस्कृत ड्रामा पृ० 232, कोनो व चानर्भन द्वारा संपादित कपूरमञ्जरी पृ० 179 (हावर्ड ओरियंटल लिब्रेरी, स० 4 द्वितीय संस्करण याचीतान बनार्नीगम डिन्सो 1963), इण्डियन ड्रामा, पृ० 134-135

2 1-12

3 राजशेखर कपूरमञ्जरी, पृ० 184-185

कर्पूरमञ्जरी शास्त्रीय दृष्टि में यह सट्टक कही गयी है। प्रस्तावना के अनुसार सट्टक नाटिका में मिलता-जुलता दृष्टा नाट्यभेद है।¹ दोनों में मुख्य अन्तर माया का है। सट्टक की रचना एकमात्र प्राकृत भाषा में की जाती है। नाटिका में इसका एक अन्तर यह भी है कि इसमें प्रवेशक व विष्कम्भक की योजना नहीं की जाती तथा इसके अथ 'ज्वनिका' कहे जाते हैं। विश्वनाथ ने सट्टक में अद्भुत रस की प्रचुरता मानी है तथा उसे उपरूपको में गिना है। उनके अनुसार सट्टक में और सब बातें नाटिका के समान होती हैं।²

कर्पूरमञ्जरी में राजा चण्डपाल व कर्पूरमञ्जरी के प्रेम, राजा की ज्येष्ठ रानी विभ्रमलेखा द्वारा इस प्रेम-प्रसंग में विघ्नो की सृष्टि तथा अंत में रानी के दीक्षापुत्र नात्रिक भैरवानन्द की योजना से दोनों के विवाह की क्या नाटिका के परम्परागत सविधानक में प्रस्तुत की गयी है। इसमें नाटककार ने कुछ नयी रचनाओं का भी समावेश किया है जिनके कारण कथावस्तु काफी रोचक हो गयी है।

कर्पूरमञ्जरी में अतिप्राकृत तत्त्व सीमित रूप में ही आये हैं। प्रथम अंक में गौरवानन्द नाम का एक नात्रिक राजा चण्डपाल के समक्ष लाया जाता है। उसे अद्भुत सिद्धियाँ प्राप्त हैं। वह कौल धर्म का अनुयायी व प्रशसक है।³ राजा उसे किसी भी प्रकार का कोई आश्चर्य दिखाने के लिए कहता है। गौरवानन्द सगर्व कहता है कि मैं पृथ्वी पर चन्द्रमा को उतार कर दिखा सकता हूँ, सूर्य के रथ को आकाश में रोक सकता हूँ, यक्ष, गुरु व सिद्धगणों की स्त्रियों को ला सकता हूँ। भूमण्डल में कोई भी ऐसा कार्य नहीं जो मेरे लिए असंभव हो।⁴ राजा चण्डपाल किसी स्त्रीरत्न को देखने की इच्छा प्रकट करता है। तब विदूषक के सुभाषण पर गौरवानन्द वैदर्भ नगर में स्थित कुम्भल देश की परमसुन्दरी राजकुमारी कर्पूरमञ्जरी

1. तत्सादृशमिति भण्यते दूर यो नाटिकामनुहरति।

कि पुनरत्र प्रवेशकविष्कम्भो न केवल भवत ॥

कर्पूर १०।६

2. सट्टक प्राकृताशेषपाठ्य स्यादप्रवेशकम्।

न च विष्कम्भोऽप्यत्र प्रचुरप्रवादधुनो रसः ॥

अथ ज्वनिकाख्या स्यु स्यादयं नाटिकामयम् ॥

श्री २० ६, २७७-२७७

3. नाटिका कर्पूरमञ्जरी जो कि वृन्तलेख की राजकुमारी है नायक के महल में योगव्रत है लाया जाती है। ईश्यान् रानी के द्वारा बन्दी बनायी गयी कर्पूरमञ्जरी के साथ नायक का मिलन एक सुख सुरंग-भाग होता है। इसी प्रकार नाटक ने अन्त में नात्रिका एक अथ गुरु द्वारा विवाहाय प्रमदवन में नाटिका के मन्दिर में पहुँचाई जाती है। रानी विभ्रमलेखा व कर्पूरमञ्जरी के बीच जो आधमिधोनी होती है यह भी राजसेधर की ही उद्भावना है।

4. कर्पूर १०।२३-२४

5. १२५

को ध्यान लगाकर योग शक्ति से राजा चण्डाल के समक्ष उन्मिष्ट कर देना है।¹ इस अद्भुत घटना से सभी चकित रह जाते हैं।

उक्त प्रसंग से राजशेखर के युग में तांत्रिक साधना के व्यापक प्रचार-प्रसार व उसमें प्राप्त होने वाली अद्भुत सिद्धियों में तत्कालीन लोक-विद्वान् का पता चलता है। वस्तुविक्रम की दृष्टि में भी यह प्रसंग महत्वपूर्ण है। इसे हम नाटक की प्रणयकथा का आरम्भ-बिन्दु कह सकते हैं। इसके द्वारा नाटककार ने आरम्भ में ही अद्भुत रस की सृष्टि करके मावी प्रणयकथा के प्रति प्रेक्षक व पाठक के कौतूहल को जाग्रत कर दिया है। प्रणयकथा के सूत्रपान व विकास के लिए नायक व नायिका के परस्पर दर्शन व भाविष्य की आवश्यकता को नाटककार ने यहाँ एक नवीन व चामत्कारिक रीति से पूरा किया है।

द्वितीय अंक में कर्पूरमञ्जरी रानी विभ्रमनेला के आदेश से कुरवक, तिलक व अशोक वृक्षों का दोहद सम्पन्न करती है। वह कुरवक का आलिगन करती है, तिलक को वक्र दृष्टि से देखती है और अशोक पर पाद-प्रहार करती है। दोहद-भूति के साथ ही तीनों वृक्षों में तत्काल राशि-राशि पुष्प खिल उठते हैं।² राजा चण्डाल मरकतकुंज की ओट से इस दृश्य का अवलोकन करता है। जब वह उस दोहद का मन जानना चाहता है तो विदूषक उसे बसाता है कि मौननावस्था में मौन्यं अघि-ष्ठात्री देवता के रूप में स्त्रियाँ में निवास करता है।³ उसी के प्रभाव से वृक्षों में पुष्प खिल उठते हैं।

उक्त प्रसंग में आलिगन, दृष्टिपान व पादप्रहार द्वारा वृक्षों में पुष्पोद्गम एक रमणीय किन्तु अप्राकृतिक व्यापार है। इस प्रसंग के लिए राजशेखर कामिदाम के मालविकाग्निमित्र के ऋणी हैं। किन्तु मानविकाग्निमित्र में इस कल्पना द्वारा जिम मनोवैज्ञानिक भावभूमि का निर्माण किया गया है उसका यहाँ अभाव है। वहाँ दोहद-प्रसंग नाटक की प्रणयकथा से जिम प्रकार अलगवियत है वैसे यहाँ नहीं है।

चतुर्थ अंक में नाटककार ने नविष्पवाणी के परम्परागत अभिप्राय का प्रयोग किया है। भैरवानन्द रानी विभ्रमनेला को बसाता है कि नाट्यदेव के राजा चण्डसेन की पुत्री वनमारमञ्जरी का विवाह जिम व्यक्ति के साथ होगा वह चक्रवर्तिन्य प्राप्त करेगा, ऐसा देवताओं ने कहा है।⁴ रानी भैरवानन्द की बात में विश्वास कर अपने

1 1 26

2 वही, 2 44-47

3 वही, 2 48

4 बन्धु नाट्यदेवे चण्डसेनो नाम राजा । तस्य दुहिता वनमारमञ्जरी नम । सा देवर्षि-
दिष्टा एषा चक्रवर्तिगुहिणी भविष्यतीति । तयो महायज्ञस्य परिशेउष्या । तत्र दुरदभिता दत्ता
भवति । अर्थात् चक्रवर्ती कुतो भवति । वही, 4 99-100

पति के चक्रवर्तित्व के लिए उक्त प्रस्ताव को अपनी स्वीकृति दे देती है। पुनः भरवानन्द धनमारमजरी के नाम से कर्पूरमजरी का राजा से विवाह कर देता है।

नायिका के विषय में यह भविष्यवाणी कि उसका विवाह जिस पुरुष के साथ होगा वह एक चक्रवर्ती शासन करनेवाला, सस्कृत नाटिकाओं की एक साम्य कथानक रूढ़ि रही है। सर्वप्रथम हय ने 'रत्नावली' में इस कथानक-रूढ़ि का प्रयोग किया था। बाद में प्रायः सभी नाटककारों ने अपनी नाटिकाओं में इस कथानक-रूढ़ि का उपयोग किया। यद्यपि कर्पूरमजरी शास्त्रीय दृष्टि से सट्टक कही गयी है, पर मट्टक और नाटिका में केवल भाषा का ही अन्तर है, रूप और चेतना की दृष्टि में उनमें कोई उल्लेखनीय भेद नहीं है। यही कारण है कि राजशेखर ने कर्पूरमजरी व विद्वशात्मजिका दोनों में इस कथानक-रूढ़ि का समान रूप में समावेश किया है। श्रद्धा, योगी, सिद्ध पुरुष, देवज्ञ आदि की भविष्यवाणियों में भारतीयों का सदा में विश्वास रहा है। ऐसा माना जाता है कि ये लोग अपनी आध्यात्मिक शक्ति या विविध सिद्धियों द्वारा किसी भी व्यक्ति के भूत, भविष्य आदि का ज्ञान प्राप्त कर सकते हैं तथा उसके विषय में निश्चित रूप से बता सकते हैं। यहाँ राजशेखर ने इसी भारतीय लोक विश्वास की पृष्ठभूमि में धनमारमजरी-विषयक भविष्यवाणी की योजना की है जिसका उद्देश्य नाटक की प्रणयकथा को सुगम बनाना है। इस भविष्यवाणी की मर्यादा में विश्वास के कारण ही रानी विभ्रमनेला धनमारमजरी (वस्तुतः कर्पूरमजरी) के साथ राजा चण्डपाल के विवाह की बात स्वीकार करती है, जिनमें नाटक की कथा दोनों पेमियों के स्थायी मिलन में परिणत होती है।

विद्वशात्मजिका: चार अंकों की इस नाटिका में उज्जयिनी के राजा विद्याधरमल्ल व लाटदेश की राजकुमारी मृगाकावली के प्रेम व विवाह की कथा निवद्ध की गयी है। कर्पूरमजरी के समान मृगाकावली के विषय में भी देवज्ञान भविष्यवाणी की है कि वह किसी चक्रवर्ती राजा की पत्नी होगी।¹ इसी भविष्यवाणी के आधार पर मन्त्री भामुरायण विद्याधरमल्ल के साथ उसका विवाह कराने की कूट योजना कार्यान्वित करता है।² यहाँ भी नाटककार ने हय की रत्नावली के आधार पर देवज्ञान के भविष्यज्ञान व उनकी भविष्यवाणियों में तत्कालीन जनता के विश्वास को नाटक की प्रणयकथा का आधार बनाया है।

बालरामायण इस अंका का यह महानाटक आकार की दृष्टि से मस्कृत का सबसे बड़ा नाटक कहा जा सकता है। इसकी प्रस्तावना अंक के समान विस्तृत

1 विद्वशात्मजिका, 4 16 (पी. मास्कर रामचन्द्र आर्से द्वारा संपादित संस्करण, 'पूना, 1964)

2 भामुरायण। (स्वगतम्) पत्रिका नो. नीतिपादपत्रिका दिया। वही, 4 पृ. 126

है और प्रत्येक अंक का आधार लगभग नाटिका के बराबर है। उसमें सीता स्वयंवर से लेकर रावण-वध तथा राम के राज्याभिषेक तक की रामायण की विस्तृत कथा गुम्फित की गयी है। प्रत्येक अंक का विषय-वस्तु के आधार पर नामकरण किया गया है।¹ वस्तु योजना में नाटककार नितान्त श्रमफल रहा है। नाटक का कथा-फलक इतना विस्तृत है कि नाटककार को अभिन्नतर घटनायें सूक्ष्म रूप में निबद्ध करनी पड़ी हैं। वणनात्मक प्रसंगों का बाहुल्य है, युद्धवर्णन को लेकर में लाभग ढाई अंको तक लीचा है। अन्तिम अंक में लका से अयोध्या तक की राम की विमानयात्रा का बरान श्रेष्ठ काव्य की शैली में किया गया है।

नाटककार ने वस्तु-योजना में कुछ नयी कल्पनायें भी की हैं, पर वे पर्याप्त प्रभावशाली नहीं हो सही हैं। मजमें महत्त्वपूर्ण व नवीन करना यह है कि इसमें रावण को प्रारम्भ में ही सीता के कामुक प्रेमी के रूप में उपस्थित किया गया है। द्वितीय अंक में परशुराम व रावण के बीच युद्ध, तृतीय में सीता स्वयंवर नामक गर्भाङ्क का अभिनय, पंचम में सीता की मवाक् पुत्तलिका (यन्त्र जानकी) तथा रावण के विरहोन्माद का वर्णन, छठे में राक्षस मायामय व शूषणला द्वारा दशरथ व वैश्वेयी का रूप धारण कर राम-लक्ष्मण व सीता का अयोध्या में निर्वासन आदि कतिपय प्रसंग नाटककार की उद्भावनायें हैं। किन्तु वे नितान्त मौलिक नहीं कही जा सकती, उनमें से अनेक पर कानिदाम व भवभूति के नाटकों का प्रत्यक्ष या अप्रत्यक्ष प्रभाव देखा जा सकता है।

अतिप्राकृत तत्त्वों की दृष्टि में बालरामायण में बहुत कम नवीनता है। इसमें प्युवन अधिकांश अनिप्राकृत तत्त्व वही हैं जो परम्परा में रामकथा के अंग रहे हैं। रामायण के सामान्य प्रस्तुत नाटक की कथा भी मानवीय व अतिमानवीय उभय तत्त्वों से आतप्रोत है। वस्तुतः रामकथा में इन दोनों तत्त्वों के बीच भेद की रक्षा लीघना अनीव दुष्कर है। उसमें अतिमानवीय तत्त्व बाह्य में नहीं आते, वे उसी के आन्तरिक व स्वाभाविक अंग हैं। इन तत्त्वों के बिना रामकथा की कल्पना करना ही दुष्कर है, कम से कम राजशेखर के युग में ऐसी कल्पना सम्भव नहीं थी। मत्र उसने रामकथा को उसके पारम्परिक षोडशगुण रूप में ही ग्रहण किया है, उसे लौकिक व मानवीय बनाने का यत्न नहीं किया। यह भी उल्लेखनीय है कि अति-प्राकृतिक तत्त्वों के प्रयोग में लेखक अपनी कोई स्वतन्त्र कलात्मक दृष्टि प्रकट नहीं

1 ये नाम इस प्रकार हैं—प्रथम अंक का 'प्रतिज्ञापीनस्थ', द्वितीय का 'परशुरामराक्षसीय', तृतीय का 'विलसलक्षेश्वर', चतुर्थ का 'शायभग', पंचम का 'उत्पलदशानन', षष्ठ का 'निर्दोषदशरथ', सप्तम का 'असमपराक्रम', अष्टम का 'श्रीरविनाथ', नवम का 'रावणदय' तथा दशम का 'पुष्पदानन्द'।

कर सका है। उनका प्रयोग अधिकतर परम्परा-निर्वाह के लिए किया गया है। एक दो स्थलो पर जहाँ नाटककार ने अपनी मौलिकता दिखाने का यत्न किया है वहाँ उसे असफलता ही हाथ लगी है।

कथावस्तु मे अतिप्राकृत तत्त्व

बालरामायण की कथावस्तु मे प्रयुक्त कतिपय अतिप्राकृत तत्त्व ये हैं—

प्रथम अंक मे राजसराज रावण अपने मन्त्री प्रहस्त के साथ पुष्पक विमान पर आरोहण होकर मिथिला आता है। उसका उद्देश्य शिवजी का घनप तोम्बर सीता के साथ विवाह करना है। मार्ग मे देवता लोग अपने-अपने विमानो पर चढ़कर उसके दशनो के लिए आकाश मे एकत्र हो जाते हैं।¹

द्वितीय अंक मे रावण व परशुराम का तीव्र व कटु विवाद युद्ध की स्थिति मे पहुँच जाता है। रावण युद्ध के लिए पुष्पक विमान को बुलाकर उस पर आरोहण होता है², पर परशुराम पदानि ही युद्ध करते हैं। दोनों ओर से आग्नेयास्त्र, वारणास्त्र, पचाननास्त्र आदि दिव्य अस्त्र चलाये जाते हैं।³ आग्नेयास्त्र से सभी ओर भाग लग जाती है, वारणास्त्र से सर्वत्र हाथी दिखाई देने लगते हैं और पचाननास्त्र से सभी ओर सिंह प्रकट होकर हाथियो पर भ्रष्ट पड़ते हैं। सुरागनाए अपने विमानो पर चढ़कर इस भयंकर युद्ध का देखती हैं।⁴ किन्तु यह युद्ध अधिक समय तक नहीं चलता। भगवान् शिव के द्वारा प्रेषित पीलस्त्य, ऋषीक व भृगारिदि के हस्तक्षेप से युद्ध बीच मे ही रोक दिया जाता है।⁵

तृतीय अंक मे बताया गया है कि भरतमुनि ने 'सीता-स्वयंवर' नामक एक नाटक की रचना की है। पहले यह नाटक इन्द्र की आज्ञा से स्वर्ग मे खेला जाता है, अनन्तर भरतमुनि रावण के निमन्त्रण पर लका आकर अम्बराओ से उसका अभिनय कराते हैं।⁶

राजशेखर न गर्भाङ्क की यह कल्पना स्पष्टतः विजययोगेश्वरी से ली है जिसमे भरतमुनि द्वारा अम्बराओ की सहायता मे इन्द्र आदि के समक्ष 'लक्ष्मी-स्वयंवर' नामक नाटक प्रस्तुत किया गया है।

1 प्रहस्तक — (सप्तमोऽध्यायः) कथं दशाननदेवदर्शनाकासिबुन्दारकचून्दमिदमग्रं समग्रमणि
ययनाभोग विमणि। वाचरामायण, 1 पृ० 28

(श्री जीवानन्द त्रिद्यामागर द्वारा संपादित, नलकला 1884)

2 वही 2 पृ० 94

3 वही, 2.56, 58, 59

4 वही 2 56

5 वही, 2 60

6 वही, 3 पृ० 111

चतुर्थ अंक में इन्द्र के रथ पर आरूढ़ राजा दशरथ आकाश-मय में मिलिना की ओर आते दिखाये गए हैं। दशरथ जो इन्द्र के मित्र हैं असुरों में इन्द्र के लिए स्वर्ग गए थे, किन्तु इन्द्र की जब अपने गुणचरो में विदिन हुआ कि परशुराम राम से युद्ध करने के लिए मिलिता जा रहे हैं तो इसका प्रतिकार करने के लिए उन्होंने दशरथ को तत्काल मिलिता की ओर खाना कर दिया।¹

असुरों में युद्ध के लिए दशरथ के स्वर्गगमन और इन्द्र के रथ में बैठकर पृथ्वी की ओर लौटने की कल्पना के लिए राजशेखर कालिदास के अभिमानशकुन्तल के ऋणी प्रतीत होते हैं।

परशुराम राम की भक्ति परस्नेह के लिए उन्हें 'वैष्णव धनुष' देते हैं। लक्ष्मण राम से कहते हैं कि आप शिव का धनुष मोड़ चुके हैं, भ्रत यह धनुष मुझे चढ़ाने दीजिए। अनन्तर लक्ष्मण खेप ही खेल में वैष्णव धनुष को तोड़ देते हैं।² रामायण के धनुर्मात्र वैष्णव धनुष भी राम ने ही चढ़ाया था, लक्ष्मण ने नहीं।³

पञ्चम अंक में एक महत्त्वपूर्ण अतिप्राकृत तत्त्व आया है। शूर्पणखा के अपमान का बदला चुकाने तथा राम को वनवास दिखाने के लिए राक्षस लोग एक घाल चलाने हैं। मायामय नामक राक्षस व शूर्पणखा क्रमशः दशरथ व कैंकेयी का रूप धारण कर अयोध्या जाते हैं।⁴ शूर्पणखा की एक पारिचायिका पहले से ही कैंकेयी की सखी मन्थरा का रूप धारण किए हुए है।⁵ वास्तविक दशरथ और कैंकेयी उस समय इन्द्र के निमन्त्रण पर असुरों में युद्ध करने के लिए स्वर्ग गये हुए थे। उनकी धनुषस्थिति का लाभ उठाकर ये लोग अयोध्या में वास्तविक दशरथ व कैंकेयी की तरह ही रहने लगते हैं। मन्थरा कैंकेयी की ओर से दो बर मागतो है। माया दशरथ पहले तो रोने-धोने का अभिनय करता है पर फिर दोनों बर स्वीकार कर लेता है। राम पिता की आज्ञा शिरोधार्य कर सीता व लक्ष्मण के

1 वही 3 १0 182-183

2 वही 3 १0 228-229

3 बापकाष्ठ, 76 21

4 मायामय — अर्धकृदा दक्षितस्नहमभ्या तथा तममयुराजीवविक्रमाय धुरितमुद्गमनोरथे दशरथे त्रिविष्टपनिनकभूत पुष्टृत प्रभाववति समुपस्थितवति तद्रूपप्रारिणो कृत्रपदया मिष्टम राम मपरि छनमिवममभ्या रूपच्छाडह व प्राप्तवन्तो ।

वा रा 6 १0 340

5 मायामय — उडन मावन् मायाकैंकेयी शूर्पणखा मायादशरथो मायान्वरथ दद्याद्दानमुपत्रि-
ष्टोडावकैंकेय्या द्विदमस्त्री मन्थरा नाम तद्रूपधारिणो शूर्पणखापारिचारिणेव ददा
मामुपेत्योक्तवती । वही, 6 १0 341-342

साध वन चले जाते हैं। अपना काम बना देन कर राक्षस लोग वास्तविक दशरथ व कैंकेयी के स्वर्ग से लौटन न पहले ही वहा से जिसक जाने हैं।

रूप-परिवर्तन की उक्त कल्पना के लिए राजशेखर भवभूति के ऋणी बने जा सकते हैं। जैसा कि कहा जा चुका है महावीरचरित में शूर्पणखा मम्परा के शरीर में प्रविष्ट होकर राम लक्ष्मण व सीता को वनवास दिलाती है।¹ यहां राजशेखर ने परकाय-प्रवेश के अतिप्राय को रूप परिवर्तन में बदलकर उसे एक नया रूप देने का प्रयास किया है। भवभूति के समान उनका भी उद्देश्य कैंकेयी व दशरथ को राम को वनवास देने के कलक से मुक्त करना तथा राम के चरित्र को उत्कृष्ट प्रदान करना है। यह स्पष्ट है कि भवभूति के समान राजशेखर भी इस कल्पना को असंगत व अविश्वसनीय होने में नहीं बचा सके हैं। आश्चर्य की बात यह है कि राम राक्षसी के छन की जानकर भी वन जाने का निश्चय नहीं त्यागते।

मप्तम अंक में राम के शरीर में विद्ध समुद्रदेवता का आविर्भाव, नत के हाथ से छुए पायाण में सेतु का निर्माण आदि अतिप्राकृत तत्त्व रामायण पर आधारित हैं। इसी अंक में रावण एक दिव्य विमान में बैठकर राम के युद्ध-शिविर के पास दिखाई देता है², उसके साथ विमान में सीता भी बैठी हुई है। रावण अपने राङ्ग में सीता का मिर बाट डालता है। वह उठा हुआ सिर नीचे भूमि पर आकर गिरता है।³ पहले तो राम, लक्ष्मण आदि उस वास्तविक सीता का ही मस्तक समझते हैं, पर बाद में ज्ञात होता है कि वह वर सीता का मिर था।

उक्त प्रसंग के लिए राजशेखर किसी भीमा तक रामायण के ऋणी हैं। युद्धकांड में इंद्रजित (मेघनाद) के द्वारा मायासीता के वध का प्रसंग आया है। सीता के वध की बात जानकर राम मूर्च्छित हो जाते हैं, अन्त में विभीषण यह रहस्य खोलता है कि इंद्रजित ने मायामय सीता का ही निन्द्रेद किया था।⁴

मेघनाद व लक्ष्मण के युद्ध में मेघनाद अपने रथ का लेकर आकाश में उड़ जाता है।⁵ लक्ष्मण के साथ हनुमान् भी आकाश में उड़कर उसका पीछा करते हैं।⁶

इस युद्ध में दानों और म अनेक दिव्य अस्त्रों का प्रयोग किया जाता है जिनके नाम इस प्रकार हैं—आग्नेयास्त्र, वारणास्त्र, तामिस्रास्त्र, चान्द्रमसाम्न, राहवीनास्त्र, वैष्णवास्त्र, पीपवेतनास्त्र तथा छाण्डपारशवास्त्र।

1. दक्षिण प्रस्तुत प्रबंध, पृ० 302-303

2. बा० रा०, 7, पृ० 460

3. वही, 7 72

4. रामायण, युद्धकांड, 81 29 32 83-10, 84 13

5. बा० रा०, 8 38

6. वही, 8 39

उक्त अस्त्रों के अश्नर्यपूर्ण प्रभावों का कवि ने विस्तृत व विचित्रमय वर्णन किया है ।¹

नवम अंक मे पुरन्दर दशरथ को आकाश मे राम-रावण का युद्ध दिखाते है । इस युद्ध मे दोनों पक्षों की ओर से दिव्य आयुधों का प्रयोग किया जाता है । राम विश्वामित्र द्वारा प्रदत्त मन्त्रात्मक दिव्य अस्त्रों का उपयोग करते हैं ।² सर्व प्रथम वे आग्नेयास्त्र चलाते हैं,³ जिसके उत्तर मे रावण सामीप्यास्त्र (वायव्यास्त्र) का प्रयोग करता है । समीप्य के संयोग से आग्नेयास्त्र से लगी आग और अधिक भट्क उठती है ।⁴ राम इस शान करन के लिए जलधरास्त्र का प्रयोग करते हैं ।⁵ रावण बदले मे 'औदध्वन' नामक अस्त्र चलाता है जिसमे सभी ओर समुद्र उमड़ पड़ते हैं व तीनों लोकों का डुबान देता है ।⁶ तब राम आगस्त्यास्त्र का प्रयोग करते हैं जिसमे लम्बा अग्न्य ऋषि प्रकट होकर उन समुद्रों का भी जलते हैं ।⁷ तब राम अपने भाले से रावण का एक मित्र काट डालते हैं, पर उनकी माया से उनकी जगह नया मित्र निकल आता है ।⁸ इससे क्रुद्ध होकर राम भयंकर शरवर्षा करते हुए बार-बार रावण के मस्तकों को काट डालते हैं⁹ पर रावण की माया से उसके स्थान पर नये-नये मन्त्र निकल आते हैं ।¹⁰ राम निराश होकर अपने को धिक्कारने लगते हैं । रात्रण अपनी माया मे गहरी शरीर धारण कर लेता है ।¹¹ भूमि, आकाश, दिशा, दिक्कोण सबत्र रात्रण दिशाई देन लगन है । उधर राम भी देवी की आशीष से प्रस्थित रावण के मुख का धारण मे बाधकर उनसे ही रूपों मे आभासित होते हैं ।¹² अन्तर के विश्वामित्र से उपार्ण 'माया' नामक अस्त्र का प्रयोग करते हैं जिससे रावण के मधस्त माया रूप तिगहित हो जाते हैं तथा एक

1 वही 8 पृ 5-5-55

2 वही 9 पृ 590

3 वही 9 पृ 593-594

4 वही 9 पृ 595

5 वही 9 पृ 597-598

6 वही 9 पृ 600

7 वही 9 पृ 601-602

8 रामबाणकृत पाता न शब्दवधार्थः ।

क्रियो तावदुदभेदो यच्छ्रौ रावणभाषया ॥

वही 9 42

9 वही 9 पृ 607

10 वही 9 42

11 वही, 9 पृ 614

12 वही, 9 4

ही रथ पर एक ही रावण शेष रह जाता है ।¹ तब रावण भी क्रुद्ध होकर राम के रथ को धुराभाग में पकड़ कर भमरी की तरह घुमा देता है ।² इस पर राम क्षुप्र नामक एक दीप्तिशाली अस्त्र द्वारा रावण के दसो मस्तको को उसके घड से घनग कर देते हैं । रावण की मृत्यु होते ही देवगण पुष्पवृष्टि व दुन्दुभि-वादन द्वारा राम का अभिनन्दन करते हुए अपनी प्रसन्नता व्यक्त करते हैं ।³

उक्त युद्ध-वर्णन में राजशेखर ने रामायण का आधार ग्रहण करते हुए भी अपनी कवि-कल्पना से उसे अतिरंजित कर दिया है । इस प्रसंग में उसने जिन अद्भुत अस्त्रों का वर्णन किया है उनमें से कुछ का रामायण में भी उल्लेख नहीं मिलता । रावण के कटे हुए मस्तको के स्थान पर नए मस्तको के प्रकट होने की बात रामायण में आयी है⁴ किन्तु रावण द्वारा सहस्रो शरीर धारण किए जान की बात वहाँ नहीं मिलती । वह सम्भवतः राजशेखर की उद्भावना है । रामायण के अनुसार राम ने रावण का वध ब्रह्मास्त्र द्वारा किया था,⁵ पर नाटक में क्षुप्र नामक अस्त्र को इसका श्रेय दिया गया है । दिव्यास्त्रों के प्रयोग व उनके आश्चर्यमय प्रभावों के वर्णन द्वारा नाटककार ने युद्ध प्रसंग को सोमहर्षक व कौतूहल-जनक बनाने का प्रयत्न किया है ।

दशम अंक के प्रारम्भ में रावण की मृत्यु पर शोक मनाती हुई लका की अलका सारत्वता धनी है । नगरियों के मानवीकरण की इस कल्पना के लिए भी राजशेखर भवभूति के श्रेणी है । अलका अपनी दिव्य दृष्टि⁶ से सीता की प्रणि परीक्षा का अवलोकन व वर्णन करती है । अनन्तर राम व उनका दल पुष्पकविमान से अयोध्या के लिए प्रस्थान करता है । नाटककार ने मार्ग में आये विभिन्न स्थानों— जैसे पवतो, नदियों, देशा, नगरों आदि का विस्तृत वर्णन किया है । इस वर्णन पर भवभूति के महावीरचरित और मुरारि के अनघराघव का प्रभाव नितान्त स्पष्ट है । अनघराघव के समान इसमें भी पुष्पकविमान लका से अयोध्या की यात्रा में चन्द्रलोक के समीप तक पहुँच जाता है ।⁷

1 मायाहंकरयासादेव भवतन्वरेखर ।

एव शेषसिरा सम्प्रत्येकशया रथ स्थित ॥ बही, 9 50

2 बही, 9 पृ 617

3 द्रुमुमवपपूवमनवन्निन्मयास्त्रासिता दवताभिबिजयदुन्दुभि । बही, 9 पृ 621

4 युद्धकांड, 107 54-57

5 बही, 108 2-4

6 अलका—दुर्बेरप्रसादादिहृष्यैव दिव्येन चक्षुषा पश्यामि । भा० रा० 10, पृ 631

7 राम—मन्ये चन्द्रलोकप्रसीप वर्तमान्हे । बही, 10, पृ 659

अतिप्राकृत पात्र

बालरामायण के अधिकांश पात्र रामायण से गृहीत हैं। जिस प्रकार इस इस नाटक के वस्तुविधान में प्रत्यक्षमोचरता की कमी है उसी प्रकार पात्रों के चित्रण में भी। अधिकांश पात्रों की दूसरों द्वारा चर्चा की गई है, उनके चरित्र को प्रत्यक्ष व सजीव रूप में प्रस्तुत नहीं किया गया। अतः उनका व्यक्तित्व हमारे समक्ष स्पष्ट-तया नहीं उभर पाता और वे हमें प्रभावित नहीं करते।

रामायण के समान इस नाटक के पात्र भी लौकिक व अलौकिक तथ्यों का सम्मिश्रण प्रस्तुत करते हैं। उनके व्यक्तित्व-निर्माण में पौराणिक कल्पनाओं का उपयोग किया गया है, जिसमें वे अग्रगण्य हो गये हैं। राजशेखर का मानव-चरित्र की ज्ञान अतीव परिमित है अतः उनके पात्र पौराणिक कल्पनाओं की निर्जीव छाया मूर्तियाँ प्रतीत होते हैं, सजीव व्यक्तित्व वाले प्राणों नहीं। चरित्र चित्रण में मनुलित दृष्टि का भी अभाव है। नायक राम की अपेक्षा प्रतिनायक रावण को, चाहे या अनचाहे, अधिक महत्त्व दिया गया है। सीता का एक दो स्थानों पर उल्लेख मात्र किया गया है।

नायक राम को नाटककार ने मानव व दिव्य दोनों रूपों में चित्रित किया है। शास्त्रीय दृष्टि से वे दिव्यादिव्य श्रीरोदात्त नायक हैं। एक ओर वे पूरा मानव हैं तो दूसरी ओर ईश्वर के अवतार।¹ उनके लोकोत्तर चरित्र में उनके ईश्वरत्व की झलक दिखाई देती है। ताडका, सुबाहु, कुम्भकर्ण, रावण आदि दुर्दान्त राक्षसों का वध, शिवधनुष का भजन, समुद्र का निग्रह आदि उनके लोकोत्तर कार्य उनके व्यक्तित्व को अतिमानवीय पीठिका पर स्थापित करने वाले हैं। राम के समान रावण के व्यक्तित्व को भी नाटककार ने दो रूपों में अंकित किया है। एक ओर वह पौराणिक कल्पनाओं से परिदेष्टित है, जैसे उसके दम सिर और बीस भुजाएँ हैं², वह तीनों लोकों का अधिपति व विश्वविजयी है³ सब देवता उसके अधीन हैं⁴ व उसकी सेवा में उपस्थित रहते हैं।⁵ एक बार उसने शिव को प्रसन्न करने के लिए अपने बीसों मस्तक काटकर उन्हें अर्पित कर दिए थे⁶ तथा खेल ही खेल में कलाम्ब पर्वत को उठा लिया था।⁷ रावण माया-कुशल भी है, राम के साथ युद्ध में वह

1 समुद्र—मयाहु मत्तमो वंशुप्रवतार,

वही 7 पृ० 430

2 वही, 1 पृ० 38

3 वही, 1 पृ० 41

4 वही, 1 45

5 वही 1 32

6 वही, 2 14, 8 1, 29, 75

7 वही, 1 45

माया का आश्रय लेकर सहस्रो रूप धारण कर लेता है। उसके बड़े हुए मस्तकों के स्थान पर नये मस्तक निकल आते हैं, दिव्य अस्त्रों के प्रयोग में वह पूर्णतया निष्णात है। दूसरी ओर नाटककार ने रावण को एक दुर्बल-हृदय मानव का व्यक्तित्व भी प्रदान किया है। सीता के प्रति उनकी उत्कट आसक्ति नैतिक दृष्टि से अनुचित होते हुए भी उसके अर्न्तनिहित मानवत्व को रेखांकित करती है। रावण के राक्षसी व्यक्तित्व के मानवीकरण का नाटककार का यह प्रयास ग्राहनीय होते हुए भी अनिरजित रह गया है। दूसरे, रावण के स्वस्थित्व के उक्त दोनों रूपों में नाटककार उचित सामान्य स्थापित करने में भी असमर्थ रहा है। नाटक के अन्य राक्षस पात्रों में मायामय व शूषणखा विशेष रूप से उल्लेखनीय हैं, जो रूप परिवर्तन या राक्षसी माया द्वारा राम के साथ प्रवचना करते हैं। परशुराम, विश्वामित्र, जनक, नारद, भृगारिडि, दशरथ आदि पात्रों को नाटककार ने उनसे सम्बन्धित पौराणिक कथाओं की पृष्ठभूमि के साथ प्रस्तुत किया है। उदाहरण के लिए दशरथ इन्द्र के मित्र बताये गये हैं जो शाकुन्तल के दुष्यन्त के समान असुरों से युद्ध करने के लिए इन्द्र के निमन्त्रण पर स्वर्ग जाते हैं। चतुर्थ अंक में उन्हें मातलि द्वारा संचालित इन्द्र के रथ पर आरोहण होकर स्वर्ग से पृथ्वी की ओर आते हुए दिखाया गया है। नवम अंक में राजशेखर ने पुरन्दर, दशरथ व एक चारण के मुख से रामरावण-युद्ध का वर्णन कराया है। पृथ्वी अंक के विष्कम्भ व चित्रशिल्पण्डक व सुवगा तथा षष्ठ अंक में रत्नशिल्पण्डक नामक गुह्य पात्रों का तथा दशम अंक में अलका व लका नगरियों का मानवीकरण किया गया है। कुम्भकुर्ण, मेघनाद, शूषणखा, ताडका, जटायु आदि पात्र नाटक की दृश्य कथा में अवतीर्ण नहीं होते, केवल उनके कार्यकलापों की सूचना दी गयी है। नाटक में अधिकांश पात्रों का चरित्र-चित्रण रुढ़िप्रस्त, स्थूल एवं अप्रत्यक्ष रूप में हुआ है।

अतिप्राकृत तत्त्व और रस

बाल रामायण में प्रयुक्त अधिकांश अतिप्राकृत तत्त्व अद्भुत रस के व्यञ्जक हैं। इस दृष्टि से द्वितीय अंक में रावण व परशुराम का दिव्यास्त्रों से युद्ध, षष्ठ अंक में राक्षसी द्वारा रूप-परिवर्तन तथा अष्टम व नवम अंकों में युद्ध-वर्णन के अन्वगत दिव्यास्त्रों के प्रयोग के स्थल विशेष रूप में उल्लेखनीय हैं। महावीरचरित के ममान इस नाटक का भी प्रधान रस वीर है तथा अद्भुत रस का उसके अंग के रूप में विधान किया गया है।

बासभारत इसका अन्य नाम 'प्रवण्डपाण्डव' है। इसके केवल दो ही अंग उपलब्ध हुए हैं। प्रथम अंक में द्रौपदी के स्वयंवर में उपस्थित विभिन्न राजाओं का वर्णन तथा अर्जुन द्वारा राषावेष का तथा द्वितीय अंक में धूमश्रीका में युधिष्ठिर की पराजय

व कौरवा के हाथो द्रौपदी के अपमान का चित्रण किया गया है । राजशेखर का उद्देश्य मभवत महाभारत की सम्पूर्ण कथा को इसमें उपस्थित करना रहा होगा, जैसे कि रामायण की कथा को उन्होंने वालगमामयण में निबद्ध किया है । यदि इस नाटक को राजशेखर पूरा कर पाते तो आकार की दृष्टि में यह वालरामायण के समान ही होता । इस नाटक के उपसब्ध दो अंको में कोई उल्लेखनीय अनिप्राकृतिक तत्त्व नहीं मिलता ।

निष्कर्ष

राजशेखर ने अपने नाटको में जिन अनिप्राकृतिक तत्त्वों की योजना की है उनमें तांत्रिक सिद्धि, दोहद द्वारा वृक्षों में पुष्पों का विकास, भविष्यमान व भविष्य-वाणी, विमानयात्रा, राक्षसों द्वारा रूप-परिवर्तन तथा लोकोत्तर दिव्य अस्त्रों का प्रयोग आदि प्रमुख हैं । इन तत्त्वों के विनियोग में नाटककार किसी नवीन दृष्टि का परिचय देने में असमर्थ रहा है । इनमें से कुछ तत्कालीन लोकविश्वासों की अभिव्यक्ति है और कुछ में पौराणिक कल्पनाओं की अनिर्गमित किया गया है । वालरामायण में प्रयुक्त सबसे महत्वपूर्ण अनिप्राकृतिक तत्त्व मायामय व भूर्परावा द्वारा दशरथ व कर्कषो का रूप ग्रहण करना है । यद्यपि रामायण में राक्षसों के मन्दर्भ में रूप-परिवर्तन के अनेक प्रसंग आये हैं, पर नाटक में राम-वनवास के प्रसंग में रूप-परिवर्तन की यह कल्पना नितान्त अनर्गल प्रतीत होती है । रामायण की मूल कथा में यह प्रसंग मानवचरित्र का प्रभावशाली दृश्य अंकित करता है, किन्तु नाटककार ने उसे जो नया रूप दिया है उनमें उक्त मानवीय गृष्ठभूमि विलुप्त हो गयी है । राक्षसों के छन के प्रति राम के सज्जन आत्म-समर्पण का कोई औचित्य नहीं बताया गया है । परिणामतः सारा ही प्रसंग एक अनगढ़ व असंगत कल्पना बन कर रह गया है । द्वितीय, अष्टम व नवम अंको में वर्णिता दिव्यास्त्रों के प्रयोग में भी नाटककार का उद्देश्य युद्धवर्णन को भ्रमत्कारपूर्ण व कौतूहल-वर्धक बनाना है । संक्षेप में हम कह सकते हैं कि राजशेखर अपने नाटको में अनिप्राकृत तत्त्वों के प्रयोग में किसी वैशिष्ट्य का आधान नहीं कर सके हैं । अधिकांश स्थलों पर उनका नाटकीय वृत्त व चरित्रों के साथ कोई सीधा व निकट का सम्बन्ध नहीं है ।

कतिपय अन्य नाटकों में अतिप्राकृत तत्त्व

पिछले अध्यायो में हमने बरकचोप में लेकर राजशेखर तक प्रमुख नाटककारों की कृतियों में प्रयुक्त अतिप्राकृत तत्वों का अध्ययन किया। संस्कृत में मौलिक व उत्कृष्ट नाटकों की परम्परा वस्तुतः भवभूति तक आकर समाप्तप्राय हो गई थी। वैसे तो भवभूति की कृतियों में भी ह्रासकाव्य की कुछ प्रवृत्तियाँ प्रकट होने लगी थीं पर उनकी महती काव्यप्रतिभा के समक्ष वे अभिभूत ही रही। किन्तु उनके पश्चात् मुरारि व राजशेखर की कृतियों में संस्कृत नाटक की पूर्वोक्त महती परम्परा पूर्णतया ह्रासप्रस्त व विकृत हो गई। उनके नाटकों की सही अर्थ में नाटक कहना उचित नहीं है। वस्तुतः वे दृश्यवाक्य की अपेक्षा अव्यवाक्य के अधिक निकट हैं। उन्हें नाटक कहा जाता है तो केवल इसीलिए कि उन्हें नाटक के ब्राह्म रूप-आकार में प्रस्तुत किया गया है।

मुरारि व राजशेखर के पश्चात् भी संस्कृत में नाटक लिखने की परम्परा जारी रही। लेकिन उसमें मौलिकता का प्रायः अभाव है। नाटक की विषयवस्तु या उसके प्रस्तुतीकरण की पद्धति में कुछ नवीनता हो सकती है, पर उन पर नाटक की पूर्व परम्परा की इतनी गहरी छाप है कि उन्हें मौलिकता का श्रेय नहीं दिया जा सकता। उनमें परम्परा का निर्वाह, अनुकरण, आवृत्ति या पिष्टपेषण ही अधिक है। इन कृतियों में अतिप्राकृत तत्वों के प्रयोग में भी यही बात देखने में आती है। इनमें ये तत्त्व अधिकतर खड्गिबद्ध रूप में प्रयुक्त हुए हैं। कुछ नाटककारों ने नई कल्पनाएँ की हैं, पर उनसे उनकी कृतियों का वास्तविक सौन्दर्य बढ़ा हो, यह सन्देह ही है। प्रस्तुत अध्याय में हम प्रमुख माने जाने वाले ऐसे कुछ नाटकों में प्राये अतिप्राकृत तत्वों का संक्षेप में विवेचन करेंगे।

आश्चर्यचूडामणि

रामायण की कथा पर आधारित सात अंकों का यह नाटक दक्षिणभारत में

प्रणीत सस्कृत का सबसे प्राचीन नाटक कहा गया है,¹ किन्तु डा० पुसालकर के विचार मे यह मान्यता ठीक नहीं है।² इसके रचयिता शक्तिभद्र के विषय मे इतना ही विदित है कि वे दक्षिणात्य थे। प्रस्तावना मे यह नाटक दक्षिणापथ मे रचित तथा अनेक बार अभिनीत बताया गया है जिससे इसकी लोकप्रियता सूचित होती है।³ प्रस्तावना मे ही शक्तिभद्र को 'उन्मादवासवदत्त' आदि अन्यत्र काव्यों का भी प्रणेता कहा गया है⁴ पर आश्चर्यचूडामणि के अतिरिक्त उनकी कोई अन्य रचना अभी तक उपलब्ध नहीं हुई। श्री कुप्पुस्वामी शास्त्री ने भास के नाम से प्रसिद्ध 'अभिषेक' व 'प्रतिमा' नाटकों के शक्तिभद्र-रचित होने की कल्पना की है। उनका यह भी अनुमान है कि 'प्रतिज्ञायोगन्धरायण' संभवतः शक्तिभद्र के 'उन्मादवासवदत्त' का ही अपर नाम है।⁵ किन्तु श्री शास्त्री के ये अनुमान कल्पनायें मात्र हैं, वे किसी दृढ़ प्रमाणों पर आधारित नहीं हैं। भास के नाटकों व आश्चर्यचूडामणि मे कुछ समानताएं अवश्य हैं, पर इनमे से कुछ तो दक्षिण भारत मे रचित सस्कृत नाटकों की सामान्य विशेषताएं हैं और कुछ संभवतः भास के प्रभाव की देन हैं। शक्तिभद्र भास, कालिदाम व भवभूति की नाट्यकृतियों से सुपरिचित प्रतीत होते हैं जिनकी प्रतिष्ठा लिया उनके नाटक मे अनेक स्थलों पर सुनी जा सकती हैं। शक्तिभद्र का स्थितिकाल भवभूति (७०० ई०) तथा कुलशेखर वर्मा (१०वीं शती ई०) के मध्यवर्ती काल अर्थात् लगभग नवम शताब्दी मे माना गया है। केरल मे प्रचलित एक परम्परा के अनुसार शक्तिभद्र शंकराचार्य के शिष्य थे।⁶ इस परम्परा मे भी उनके पूर्वोक्त स्थितिकाल का समयन होता है।

आश्चर्यचूडामणि मे रामायण के अरण्य-काण्ड से लेकर युद्धकाण्ड तक की कुछ चुनी हुई घटनाओं को नाटकीय रूप दिया गया है। प्रथम दो अंकों मे राम व लक्ष्मण के प्रति शूषणशा की प्रणय-याचना व लक्ष्मण द्वारा उसका विरूपीकरण, तृतीय व चतुर्थ अंकों मे रावण द्वारा राम का माया-रूप धारण कर सीता का हरण, पंचम अंक मे अशाकवनिका मे स्थित सीता के प्रति रावण का प्रणय निवेदन तथा सीता द्वारा उसका तिरस्कार, षष्ठ अंक मे लंका मे हनूमान् का दौग्य तथा सप्तम अंक मे सीता की अग्निपरीक्षा आदि प्रसंग निबद्ध हैं। शूषणशा सम्बन्धी प्रारम्भिक

1. दे० आश्चर्यचूडामणि की श्री कुप्पुस्वामी शास्त्री द्वारा लिखित भूमिका, पृ० ९

2. दे० 'भास ए स्टडी', पृ० 52-53

3. आर्य दक्षिणपथादागत आश्चर्यचूडामणि नाम नाटकमभिनेयाग्रे दितसोभाष्यम्

आ० पृ०, 1 पृ० 4 (चोखम्बा विद्यामवन, 1966)

4. वही, पृ० 6

5. दे० पूर्वोक्त ग्रन्थ, पृ० 20

6. वही, पृ० 8

वृत्त रामरावण-विद्वेष की पृष्ठभूमि के रूप में उपभूयस्त्व है, सीताहरण तथा परवर्ती घटनाक्रम उसी का श्रमिक विकास है। वस्तुयोजना में नाटककार का पर्याप्त प्रावीण्य प्रकट हुआ है। शूर्पणखा के अपमान की पृष्ठभूमि में सीताहरण की घटना को केन्द्र में रखते हुए नाटक के अन्त में राम व सीता का पुनर्मिलन कराया गया है। रामायण की पारम्परिक कथा का अनुगमन करते हुए भी लेखक ने अपनी ओर से कुछ नयी कल्पनाओं का समावेश किया है। इन नयी कल्पनाओं में प्रत्यभिज्ञान के माधन के रूप में आश्चर्यभूत दूजमणि व अगुलीयक की योजना सबसे रोचक है। इसी विशिष्ट कल्पना के आधार पर लेखक ने नाटक का नामकरण किया है।

आश्चर्यचूडामणि अनधराधक व बालरामायण से भिन्न परंपरा का नाटक प्रतीत होता है। इसमें मुरारि व राजशेखर की नाट्यशैली की कृत्रिमताओं व क्लिष्ट कल्पनाओं का प्रायः अभाव है। इससे कथानक में गतिशीलता है, अधिकतर घटनाएँ दृश्य रूप में उपस्थित की गयी हैं। नाटककार ने जो नयी कल्पनाएँ की हैं उनमें कथानक में पर्याप्त रोचकता आई है। सीमिन आचार्य व सरल गौरी में प्रणीत होने के कारण यह अभिनय की दृष्टि से भी सफल बना जा सकता है। इस दृश्य का प्रस्तावना से भी समर्थन होता है जिसमें कहा गया है कि इस नाटक का वक्षिणापथ में अनेक बार अभिनय किया गया था। नाटकीय कथा में अद्भुत अगुलीयक व चूडामणि को जो महत्त्वपूर्ण भूमिका दी गयी है उससे प्रतीत होता है कि नाटककार इसमें प्रधानतया अद्भुत रस की व्यञ्जना करना चाहता है। उसने रामायण की मूल कथा में जो परिवर्तन किये हैं व इसी लक्ष्य को दृष्टि में रख कर किये गये हैं।

आश्चर्यचूडामणि में घटना और पात्र दोनों रूपों में अतिप्राकृत तत्त्वों का प्रयोग हुआ है। इन तत्त्वों की दृष्टि से तृतीय व चतुर्थ अंक अधिक महत्त्वपूर्ण हैं। अंतिम अंक में प्रयुक्त अतिप्राकृत तत्त्व प्रायः रामायण पर आधारित है।

कथावस्तु में अतिप्राकृत तत्त्व

राक्षसी माया प्रथम चार अंकों में नाटककार ने राक्षसी माया का प्रतिकौतूहलमय चित्रण किया है—विशेष रूप से तृतीय अंक में। नाटक के राक्षस पात्र रूप-परिवर्तन या माया में निष्णात हैं।

प्रथम अंक में राक्षसी शूर्पणखा व राम लक्ष्मण को अपनी ओर आकृष्ट करने के लिए लज्जित व मुकुमार चलना का रूप धारण कर उनके समक्ष उपस्थित होती है,¹ पर जब वे उसकी प्रणय-याचना का ठुकरा देते हैं तब वह क्षण भर में अपना

कूर व भयावह राक्षसी रूप ग्रहण कर लेती है।¹ वह लक्ष्मण को मारने के लिए उसे बाहो में नेकर आकाश में उड़ जाती है।² तथा क्षणभर में राम व सीता की दृष्टि में ओभल हो जाती है।³ लक्ष्मण आकाश में ही अपने खड्ग से उसके नाक कान काट लेते हैं और वह चीत्कार करती हुई भूमि पर आकर गिरती है।

उक्त प्रसंग में शूर्पणखा के रूपपरिवर्तन की कल्पना तो रामायण⁴ से ली गई है, पर लक्ष्मण को लेकर उसके आकाश में उड़ने तथा अदृश्य होने की बात शक्तिभद्र की स्वतंत्र उद्भावना है।

तृतीय अंक में नाटककार ने राक्षसी माया की कल्पना को पराकाष्ठा पर पहुँचा दिया है। इसमें अनेक राक्षस पात्र रूपपरिवर्तन द्वारा सीता, राम व लक्ष्मण को प्रवर्चित करने में सफल होते हैं। सारा अंक लेखक के वस्तु-रचना के चातुर्य का परिचायक है। इसमें कुछ समय के लिए वास्तव और भ्रम का भेद लुप्त-सा हो जाता है। वास्तविकता भ्रम बन कर प्रकट होती है और भ्रम वास्तविकता में बदल जाता है।

प्रस्तुत अंक में मारीच का माया-मृग में परिवर्तन तो रामायण पर आधारित है, पर रावण का राम के रूप में, शूर्पणखा का सीता के रूप में, सूत का लक्ष्मण के रूप में तथा राम के शर से विद्ध मारीच का राम के ही रूप में परिवर्तन नाटककार की अपनी भूक प्रतीत होती है। रामायण में भी रावण के रूप परिवर्तन की बात आई है, पर भिन्न प्रकार से। वहाँ रावण परिव्राजक का रूप धारण कर सीता के पास आता है और कुछ बातचीत के बाद अपना वास्तविक रूप दिखाने पर उसका बलपूर्वक अपहरण करता है। किन्तु नाटक में बलप्रयोग की आवश्यकता ही नहीं होती, रावण राम का तथा उसका सूत लक्ष्मण का रूप धारण कर भोली सीता को अनायास रथ में बँठा कर ले जाते हैं।

यद्यपि राक्षसी की मायाविनी प्रवृत्ति व रूपपरिवर्तन का अभिप्राय लेखक ने रामायण⁵ से लिया है, पर प्रस्तुत प्रसंग में इसे विकसित व अतिरंजित करने का श्रेय उसी को है। इस विषय में संभव है उसे भवभूति के महावीरचरित से

1 भीमद्रष्टमरणोर्ध्वमृगज गीलवर्ध्न जलदोदरच्छवि ।

नाटका, दृष्टस्तस्मिन्निह के रूपमत्तद्वश भयावहम् ॥

वही, 23

2 तूगमुत्पलति वर्त्म वामु चा राक्षसीभूजगृहीतलक्ष्मणा ॥

वही, 210

3 राक्षसी लक्ष्मणं हृत्वा त्रियोऽभूज पश्यतो भयम् ॥

वही, 211

4 अरण्यकाण्ड, 17 9-11, 18 23-24

5 रामायण में भयस्य द्वारा रूपपरिवर्तन के कई प्रसंग आये हैं, जैसे मारीच द्वारा मृग का तथा दुर्ग-सारण द्वारा बाजों का रूप धारण किया गया है।

प्रेरणा मिली हो जिसमे शूर्पणखा मन्थरा का रूप धारण कर दशरथ व राम के साथ प्रवचना करती है ।^१ इसमे सन्देह नहीं कि रूप-परिवर्तन की बहुविध चामत्कारिक कल्पनाओं से यह अंक अतीव रोचक बन गया है । प्रेक्षक जैसे एक मायानोर में पहुँच जाता है जहाँ उसे एक माय दो राम और दो सीताओं का दर्शन होता है । सारे अंक में प्रत्यभिज्ञान का यमोर सकट छाया हुआ है । पात्रों को इस सर्वव्यापी प्रवचना से यदि कोई बचा सकता है तो धारचर्यमय दो रत्न-अगूठी और चूडामणि जिन्हें ऋषियों ने ऐसे ही सकटकाल के लिए उन्हें प्रदान किया है ।

अद्भुत अगुलीयक व चूडामणि राक्षसी माया का निराकरण—तृतीय अंक के प्रारम्भ मे लक्ष्मण राम को ऋषियों द्वारा प्रदत्त तीन अद्भुत रत्न नकार देते हैं । ये रत्न हैं—क्वच, अगूठी और चूडामणि । ऋषियों के उपहार होने के कारण ये वस्तुएं अद्भुत प्रभाव से युक्त हैं । इनमें से क्वच लक्ष्मण के लिए है और अगुलीयक व चूडामणि क्रमशः राम व सीता के लिए । अगुलीयक व चूडामणि की यह विशेषता है कि उन्हें धारण करने वाले के शरीर को छूने ही राक्षसों की माया तत्काल निवृत्त हो जाती है जिससे वे अपने वास्तविक रूप में प्रकट हो जाने हैं ।^२ राम चूडामणि को सीता के शिखापाश में बाँधकर अगूठी को अपनी अंगुलि में पहन लेते हैं ।

उक्त दोनों वस्तुओं का त्रियात्मक प्रभाव लेखक ने तृतीय व चतुर्थ अंक में दर्शाया है । राम सीतारूपधारिणी शूर्पणखा के धामू पोछने के लिए ज्योंही उमे छूते हैं, उसका माया-रूप तिरोहित हो जाता है और वह अपने मूल राक्षसी रूप में प्रकट हो जाती है ।^३ इसी प्रकार चतुर्थ अंक में कामुक रावण ज्योंही सीता के केशों को छूता है उसका मायात्मक राम-रूप लुप्त हो जाता है और वह भी अपने वास्तविक रूप में दिखाई देने लगता है ।^४ यदि ये अगुलीयक व चूडामणि न होते तो जो अनर्थ होता उसको सहज ही कल्पना की जा सकती है ।

१ २० चतुर्थ अंक, पृ० ११८ व १४९-१५२

२ लक्ष्मण — अणि च तद्वत्तमार्याम्यामतकरणीयन्—

बहामि मायापिण्डा रिपूणा

शरीरयोवे मणि धायमाणम् ।

आश्चर्यभूता मणिमशुपाला—

गूढ भरत्त च करालुलीयक ॥

बा० चू० ३४

मणिमञ्जुनेत्रिनमगुलीयक

कलधौतमिदमपि धारयन्ति ये ।

समवाप्य तामवशमाशु मायिन

प्रकृति व्रजन्ति सहसा क्षपाचरा ॥

बहो, ३१०

३ बहो, ३३९

४ बहो, ४५

षष्ठ्य भक्त में हनुमान् का दीव्य तथा राम व सीता के बीच अभिज्ञान के रूप में भगूठी व चूडामणि का आदान-प्रदान रामायण^१ पर आधारित है। सप्तम भक्त के अन्त में राम सीता को पुष्पक विमान में बैठाते समय इस प्रकार भाववस्तु करते हैं—“हे चन्द्रमुखि ! मैं वास्तविक राम ही हूँ, मायारूपधारी रावण नहीं। मेरे रूप (विमान) में तुम्हें मेरा भ्राता (लक्ष्मण) ही बैठा रहा है, रावण का सूत नहीं। अधिक क्या कहूँ। कमलपत्र की काँति का हरण करने वाली उगली में तुमने इस भास्वर अलंकार (भगूठी) को धारण कर ही रखा है।”^२ इसी प्रसंग में सीता व राम के निम्न कथन प्रस्तुत नाटक में अद्भुत चूडामणि व भगुलीयक की महत्त्वपूर्ण भूमिका का पुनः स्मरण कराते हैं—

(क) सीता—एषोऽञ्जलि आश्चर्यरत्नयो । अन्वया कथामिदानीमार्यपुत्र
राक्षस च परमार्यतो जानामि (पृ० २६०)

(ख) सीता—इदानीमार्यपुत्रहस्तस्पर्शमुपलभ्य प्रमाणं भवत्यद्भुतागुलीयकम् ।
राक्षसमायातो मोक्षितात्मानमवगच्छामि । (पृ० २६४)

(ग) राम—पूर्वं राक्षसीमायाविप्रलब्धस्य मे देव्या प्रत्ययकारणमासीदाश्चर्यचूडामणि ।
(पृ० २६४)

अभिज्ञान के रूप में भगूठी व चूडामणि का उल्लेख रामायण में भी आया है, यह हम ऊपर बता चुके हैं। कालिदास ने शाकुन्तल व विन्नमोर्वशीय में क्रमशः भगूठी व मणि (सगम्भीय मणि) की स्मरण, प्रत्यभिज्ञान व मूलरूपग्रहण के साधन के रूप में प्रयुक्त किया है। शक्तिभद्र ने सम्भवतः वाल्मीकि और कालिदास दोनों से प्रेरणा लेकर उक्त आश्चर्यरत्नों की योजना ली है। यह स्पष्ट है कि वह इन्हें कथा-वस्तु का आन्तरिक अंग नहीं बना सका है। इनकी प्राप्ति आकस्मिक रूप में हुई है तथा नाटक की मुख्य कथा के विकास में भी इनकी भूमिका विशेष महत्त्व नहीं रखती। इसकी एकमात्र उपयोगिता प्रत्यभिज्ञान के साधन के रूप में है। इनके कारण केवल कौतूहल की सृष्टि होती है, नाटक की कोई कलात्मक उत्कर्ष प्राप्त नहीं होता।

अनसूया का वरदान — एक विशेष अवसर पर राम की चारित्रिक दौघ से बचाने के लिए नाटककार ने अत्रि ऋषि की पत्नी अनसूया के एक विशेष वर की कल्पना की है। अनसूया ने सीता को अपने आश्रय से विदा करते समय यह वर

१. मुन्दरवाह, 36 2-3, 38 66

२. अहं मयं रामं कथिमुखि ! न मायो दममुखा
रम्य भ्राता मे त्वा नवति न भूतो भूपभूते ।
इत्वा बाधा भूयस्परतिवचनामच्छविमुषा
करास्या धत्ते ननु सद्दिग्धमष्टम् ॥

दिया था कि तुम्हारे शरीर मे सलग्न प्रत्येक वस्तु स्वामी की दृष्टि मे अलंकार हो जायगी ।¹ इस वरदान के कारण सीता वन मे भी वैसे ही अलंकृत दीखती थी जैसी अयोध्या मे ।² राम को अनसूया ने वरदान का पता नहीं था, इसलिए सीता का वन मे भी अलंकारयुक्त रूप राम के लिए आश्चर्य का विषय था ।

रामायण के अनुसार³ अनसूया ने सीता को दिव्य आभूषण, वस्त्र व भाल्य आदि उपहार दिये थे, न कि वरदान । नाटककार ने एक विशेष उद्देश्य मे अनसूया के वरदान तथा उसके कारण सीता की अलंकारयुक्त प्रतीति का उल्लेख किया है । यह उद्देश्य सप्तम अंक मे तब स्पष्ट होता है जब रावण-वध के अनन्तर सीता राम के समक्ष लायी जाती है । रामायण के राम इस अवसर पर स्वभावतः सीता के चरित्र मे सन्देह कर उसे ग्रहण करने से मना कर देते हैं ।⁴ राम के सन्देह का कारण है सीता का परगृहवास । वाल्मीकि ने यहा राम का मानवोचित चरित्र अंकित किया है । किन्तु नाटककार समझत यह उचित नहीं समझता कि राम केवल परगृहवास के कारण सीता के चरित्र पर सन्देह करें । अतः उसने राम के मन मे सीता के प्रति सन्देह जाग्रत करने के लिए एक कारणान्तर की कल्पना की है । विरहिणी सीता को लका मे हरिचन्दन, कुमुम व अश्लेषरस से विभूषित⁵ देखकर राम को भ्रम हो जाता है कि वह पातिव्रत से अच्युत हो चुकी है ।⁶ लक्ष्मण, हनुमान व विभीषण जो भी सीता को उस रूप मे देखता है उसे यही सन्देह होता है ।⁷ अतः सीता अपने पवित्र चरित्र को प्रमाणित करने के लिए स्वयं ही अग्निपरीक्षा का प्रस्ताव रखती है⁸ जिसे राम बिना आपत्ति के स्वीकार कर लेते हैं ।

यहा लेखक ने सीता की अग्निपरीक्षा के बीज के रूप मे जो नूतन कल्पना की है वह बहुत सगत नहीं है । इस कल्पना के बावजूद राम तत्पक्षित दोष न मुक्त नहीं होते । वस्तुतः इस अवसर पर राम का आचरण किसी चारित्रिक दोष का द्योतक नहीं है, अपितु परिस्थितिविशेष मे एक पुरुष की स्वाभाविक प्रतिक्रिया है । अतः नाटककार की इस कल्पना की हम प्रशंसा नहीं कर सकते ।

1 सीता—(आमनस्यम्) किन्तु खन्तु न जानात्प्रायः पुनः ननु महर्षिपत्न्या अनसूयाया आश्रम मा विज्ञायन्त्या मे दत्त वरं तव अतुदर्शतपये सव मण्डलं अविध्यतीति । बहो, 2 पृ 45

2 बहो, 2 4

3 अरण्यकाण्ड, 118 18-19

4 युद्धकाण्ड, 115 18-20, 24

5 आ० च० 7 16

6 बहो, 7 17

7 बहो, 7 18

8 बहो, 7 पृ 241

सप्तम अंक में निर्वहण मवि के अन्तर्गत नाटककार ने अनेक अद्भुत तत्त्वों का विनियोग किया है। मलयित्रिया के लिए सीता का अग्निप्रवेश,¹ दीप्त चिता में से सीता-महिता अग्निदव का आविर्भाव,² दिव्य गन्धर्वों द्वारा राम की विष्णु रूप में स्तुति,³ देवताओं का मन्देश लेकर नारद मुनि का आकाश से अवतरण,⁴ तथा देवों व पितरों का आगमन⁵ आदि अनेक अतिप्राकृत तत्त्वों से यह अंक परिपूर्ण है। उक्त प्रसंग में देवों की अवतारणा सीता की चारित्रिक विशुद्धता के देवी अनुमोदन की सूचक है। इस अंक में नारद की उपस्थिति नाटककार की अपनी सूझ है जिसकी प्रेरणा उसे विक्रमोत्थीय, वानचरित व अविमारक जैसे नाटकों से मिली होगी जिनके अन्तिम दृश्यों में नारद की अवतारणा हुई है। प्रस्तुत नाटक में नारद की भूमिका उपसहर्ता मात्र की है, वह नाटक की कथा का सार्यक पात्र नहीं है। यह कहने की आवश्यकता नहीं कि रामायण से गृहीत अतिप्राकृत तत्त्वों के रुढ़ व अनाटकीय प्रयोग के कारण नाटक का यह अन्तिम भाग अपेक्षित प्रभाव नहीं डाल पाता।

अतिप्राकृत पात्र

आश्चर्यचूडामणि में मानव व अतिमानव दोनों प्रकार के पात्र आये हैं। अतिमानव पात्रों में अधिकतर राक्षस जाति के हैं। राम व सीता को लेखक ने मानवीय धरातल पर चित्रित करने का प्रयास किया है। कुछ स्थलों पर कतिपय पात्रों ने उनके ईश्वरत्व का स्पष्ट शब्दों में कथन किया है⁶ तथापि राम स्वयं अपने किसी व्यवहार या काम से लोकोत्तर प्रतीत नहीं होते। शास्त्रीय दृष्टि से हम चाहें तो उन्हें दिव्यादिव्य कोटि में रख सकते हैं। अन्तिम अंक में सीता की अग्निपरीक्षा उसके देवी रूप की ओर इंगित करती है, पर नाटककार का ध्येय उसे मानवचरित्र में ही ढालना है। राम और सीता का राक्षसी माया में अभिभव उनके मानवत्व का स्पष्ट प्रमाण है।

रावण, शूर्पणखा, मारीच, शून आदि पात्र मुख्यतः मामादक्ष राक्षसों के रूप में हमारे सामने आते हैं। माया का आवरण ढटते ही इनकी राक्षसी प्रकृति अनावृत

1 वही, 7 पृ० 243

2 वही, 7 19

3 वही, 7 22

4 वही, 7 23

5 वही, 7 24-25

6 रामाभिषेक परम्य पु ग ॥ 3 7

उपेतु कारणमानुषो रावणान्तक ॥

वही, 7 पृ० 245

हो जाती है। उनका यह राक्षसी रूप इतना विज्ञ व भयावह है कि एक बार तो राम भी उनसे भय का अनुभव करते हैं।¹ दम, अहंकार, कामुकता, छन-छन आदि राक्षसी दुर्गुण इनके चरित्र के अभिन्न अंग हैं। रावण के दबविगरी पौगाणिक व्यक्तित्व की ओर भी सकार किया गया है।²

मन्त्रम अत्र के विष्कम्भक में नाटककार न विद्याधर व विद्यावरी के वानप्रस्थ द्वारा रावणवध की सूचना दी है। विद्याधरमुगल अपन दिव्य स्वभाव के अनुसार आकाश में उड़ना हुआ इन्द्र की सेवा में उपस्थित होने के लिए जा रहा है। विष्कम्भक में विद्याधर पात्रों की योजना का मन्त्र प्रक्तिमन्त्र ने मन्त्रवन भास³ व भवभूति⁴ से प्राप्त किया होगा।

अग्नि, इन्द्र, रुद्र, वसु, अश्विनो तथा राम के मृत पूज्य आदि दिव्य पात्रों के आगमन व निर्गमन की सूचना मात्र दी गयी है। नाटकीय रूप में वार्षिक या क्रियात्मक रूप में उनका कोई योगदान नहीं है। उनकी भूक उपस्थिति त्रैवी अनुमादन व अनुग्रह की निशब्द प्रतीक मात्र है। देवर्षि नारद देवों व सदेतज्जहक की परम्परागत भूमिका में अवनीर्ण हुए हैं।⁵ नाटक में उनकी योजना का एक उद्देश्य राम को अनसूया के वरदान के विषय में बताना है⁶ जिसके कारण सीता उन्हें सर्वद्वन्द्वकार-युक्त विचार देती है। राम न उन्हें 'मत्यवादी' और 'ममाश्रित्य' कहा है।⁷

नाटककार ने ऋषियों व ऋषिपत्नियों की तपोवृद्ध मिथिया का भी उल्लेख किया है। अनसूया का वर तथा ऋषियों द्वारा आरचनमय रत्न उनकी अनीक मिथियों के धारक हैं।

अतिमानवीय पात्रों के मदम में नाटककार न आकाशोद्भूत⁸ तथा विमान व रथ आदि के आकाशगमन⁹ का उल्लेख किया है। आकाश में पुष्पवृष्टि, दिव्य

1 ताटका हतवत्रतनाऽनि म रूपमप्रदवश भयावहम् । वही 25

2 वही 317

3 अभिरक्ष नाटक, पृष्ठ ७४

4 उत्तररामचरित, पृष्ठ ६४

5 राम — भगवन् ! हिमप्रतापयन्ति देशा मन्त्रधराश्च ।

नारद — महागवाम्नीविहीनमपान्त्य वनशमकान् । तस्मै नमः तेषां नामपरोक्ष्य प्रवृत्तयः । वा० पू० 7 पू० 234

6 वही, 7 पू० 252 तथा 7 23

7 राम — कृत देशगमनेन । ननु भवान् कथयाने समप्रियमृग्य प्रमाणम् । वही, 7 पू० 253

8 वही, 210

9 तृतीय अंक में रावण सीता का अपने रथ में बैठाकर आकाश में ही नका ने जाता है।

शब्दों व पटहों का निनाद^१ आदि तत्त्व देवी प्रसन्नता की सूचक परम्परागत वाच्य रुद्धियाँ हैं। कुछ स्थलों पर विधि व श्रुति में सम्बन्धित प्रचलित लोकविश्वास की भी प्रासंगिक चर्चा हुई है।^२

अतिप्राकृतिक तत्त्व और रम

धारचर्मचूडामणि में प्रयुक्त अधिकांश अतिप्राकृतिक तत्त्व अद्भुत रम के अनिव्यजक हैं। राक्षसों का रूप-परिवर्तन, अगुलीयक व चूडामणि के प्रभाव से उनकी निवृत्ति तथा मन्त्रमंत्र में देवों व देवपि नारद का प्रादुर्भाव आदि वस्तु व्यापार विस्मय के उद्बोधक हैं। राक्षसों की भयकर आकृतियों का दर्शन भयानक रम की सामग्री प्रस्तुत करता है।

निष्कर्ष

शक्तिभद्र ने मुख्यतः अद्भुत रम की मृष्टि के लिए इस नाटक की रचना की है। इसी दृष्टि में उन्होंने इसमें राक्षसों के रूप परिवर्तन या माया के अभिप्राय को प्रतिरजित रूप में प्रस्तुत किया है। माय ही माया के निराकरण के लिए मुनियों द्वारा प्रदत्त अद्भुत अगुलीयक और चूडामणि की भी विशिष्ट योजना की है। यद्यपि इनमें से कोई भी अभिप्राय शक्तिभद्र की अपनी उद्भावना नहीं है, तथापि उनका जिन नये रूप में विन्यास किया गया है उनका अर्थ शक्तिभद्र को ही जाना है। नाटककार ने उद्देश्य की पूर्णता, मन्त्रमंत्र और विस्मय की मृष्टि करना है और उसमें उसे पर्याप्त सफलता मिली है। तथापि यह कहना उचित होगा कि अद्भुत झूठी व चूडामणि के अभिप्राय को नाटककार मुख्य बधा में भली-भाँति अन्तर्गत नहीं कर सका है। ये दोनों वस्तुएँ नाटकीय वृत्त में बाह्य ही प्रतीत होती हैं, उनका उपयोग केवल प्रत्यभिज्ञान के साधन के रूप में किया गया है तथापि विक्रमोवशीय की सुगमनीय मणि की तुलना में ये वस्तुएँ नाटकीय बधा में अधिक आन्तरिक हैं, इसमें सन्देह नहीं।

सप्तम अध्याय में मोठा की अग्निपरीक्षा का जो कारण बताया गया है वह राम के चरित्र की अधिक उज्ज्वल रूप देने के लिए की गई एक असंगत कल्पना ही कहੀ जा सकती है। अग्निपरीक्षा के अनन्तर नारद, देवताओं व राम के पूजकों की उपस्थिति नाटकीय दृष्टि में अनावश्यक है। नाटककार ने मन्त्रमन्त्र देवी अनुमोदन व प्रसन्नता के सूचन के लिए ही इस प्रकार की कल्पना की है। संक्षेप में शक्तिभद्र का अतिप्राकृत तत्त्वों के प्रयोग में आशिक रूप में ही सफल रह सकते हैं।

१. वही, ७ पृ० २४३, २६३

२. वही, १ पृ० २१, ३१, ३५, ३ पृ० ९५.

कुन्दमाला

दिङ्नाम^१ के कुन्दमाला नाटक मे रामायण के उत्तरकाण्ड मे वर्णित सीता-निर्वापन की कथा छह अंको मे निबद्ध है। इस पर भवभूति के उत्तररामचरित का प्रभाव निरान्न स्पष्ट है। दोनों का आधार रामायण के उत्तरकाण्ड की सीता-निर्वापन की कथा है। दोनों मे ही रामायण की दुखान्त कथा को सुखान्त रूप दिया गया है। अदृश्य सीता को बन्वना शानो नाटको मे पर्याप्त समानता मिले हुए है। दोनों कृतियो मे अनेक स्थलो पर प्रमगा, भावो, विचारा व शब्दों तक का साम्य देखा जा सकता है। इन कुन्दमाला का रचनाकाल भवभूति (नामग ७०० ई०) के पश्चात् अर्थात् अष्टम शती के उत्तरार्ध या नवम शती ई० मे माना जा सकता है।^२ अलङ्कारशास्त्र के लेखको मे सवप्रथम भोज (११वीं शती ई०) ने कुन्दमाला का एक पद्य उद्धृत किया है। इसमें स्पष्ट है कि कुन्दमाला का रचनाकाल १०वीं शती ई० के बाद का नहीं माना जा सकता।

१. इस नाटक मे मैथिली पाहुनिगि की प्रस्तावना में रचयिता का नाम दिङ्नाम लिखा है, किन्तु लखौरी की पाहुनिगि की पुष्पिकाभा मे उसका नाम 'सीरता' दिया गया है। रामचन्द्र व गुणचन्द्र ने नाट्यदर्शन (१३३३ की वृत्ति) में 'सीरता' को इस नाटक का प्रणेता बताया है। इन दोनों नामों में से कुन्दमाला के रचयिता का वास्तविक नाम क्या था, इस विषय मे विद्वानों मे मतभेद का जमाव है। कुछ विद्वानों ने भूषमप, १४ पर दण्डीविरुदाय व मल्लिनाथ की टीकाभा के आधार पर कुन्दमाला के लेखक 'गिन्ना' को इसी नाम वाले बौद्ध आचार्य से अभिन्न मानते हुए उस कवितास का अनुवाचीन व प्रतिस्पर्धी बताया है। किन्तु अनेक कारणों से यह मत अस्वीकार्य प्रतीत नहीं होता। कुन्दमाला मे बौद्ध धर्म व धर्म का कोई चिह्न नहीं मिलता। दूसरे 'विश्वकर्मनाथ व मल्लिनाथ व दिङ्नाम व कविशाल की प्रतिस्पर्धी की जो बात कही है वह की किसी पुरानी परम्परा पर आधारित प्रतीत नहीं होती। भवभूति के सबसे पुराने टीकाकार बन्वभट्ट (१०वीं शती ई०) ने उक्त प्रतिस्पर्धी का कोई उल्लेख नहीं किया है।

२. इस विषय में विद्वानों मे अतिविविध मतभेद है। डा० कान्हीरामरतन आरि कुछ विद्वान कुन्दमाला का रचनाकाल भवभूति ५०० ई० मानते हैं। (३० की दत्त का ग्रन्थ 'कुन्दमाला और दिङ्नाम' तटीय व अनुप अध्याय) उनके विचार मे भवभूति कुन्दमालाकार के श्रेष्ठ हैं, न कि कुन्दमालाकार भवभूति व। किन्तु श्री ए० सी० बूनकर, डा० ए० ए० मुहम्मद एमर, श्री आचरणाचार, फादर एमिल बुन्के आदि विद्वानों के विचार मे कुन्दमाला भवभूति के बाद की रचना है तथा उस पर उत्तररामचरित की अवधिष्ठ छाव है। डा० ए० सी० बूनकर रि डेट ऑफ कुन्दमाला' एनाल्स ऑफ अन्धकार ओरिएण्टल रिसेचर्स ट्रस्टीट्यूट, भाग १५ (१९३३-३४) पृ० २३६-२३७ डा० ए० ए० मुहम्मद एमर 'कुन्दमाला एण्ड दि डार-रामचरित' अष्टम ओरिएण्टल कांफ्रेंस, बंगाल, १९३३, सम्मेलन अनुभाष, पृ० ९१ श्री आचरणाचार्य इत्या इत सम्मेलन निदेश, पृ० १९३, फादर एमिल बुन्के 'अनुभाषा' पृ० २०७

कुन्दमाला में राम द्वारा सीता के परित्याग, वाल्मीकि आश्रम में तब-कुश के जन्म तथा अनेक वर्षों के बाद नैमिषारण्य में राम द्वारा आयोजित अश्वमेध यज्ञ के अवसर पर पुत्रसमेता सीता से उनके पुनर्मिलन की कथा प्रस्तुत की गई है।

अतिप्राकृत तत्त्व

कुन्दमाला में अतिप्राकृतिक तत्त्व प्रथम, चतुर्थ, पंचम व षष्ठ भ्रको में पाये हैं। ये तत्त्व योगसाधना व तपस्या में प्राप्त होने वाली भौतिक शक्तियों तथा धार्मिक व पौराणिक कल्पनाओं में नाटककार व उसके समकालीन समाज की आस्थाओं के चोतक हैं।

प्रथम भ्रक में जब सीता सकोचवश अपने निर्वासन का कारण नहीं बनाती तब महर्षि वाल्मीकि अपने योगचक्षु से जान लेते हैं कि राम ने लोकापवाद के भय से सीता का त्याग किया है। अतः वे उसे निर्दोष समझकर अपने आश्रम में आश्रय देते हैं।¹ चतुर्थ भ्रक में पुनः महर्षि वाल्मीकि की एक भौतिक सिद्धि का उल्लेख मिलता है। वे अपने आश्रम की स्त्रियाँ को यह शक्ति प्रदान करते हैं कि जब व आश्रम की दीक्षा पर जायेंगी तब कोई भी पुरुष उन्हें नहीं देख सकेगा। ऋषि द्वारा प्रदत्त इस शक्ति से सीता अपना सारा समय ग्रहण्य रूप में दीक्षा के तट पर ही व्यतीत करती है जिससे यज्ञ के लिए नैमिषारण्य में आए राम उसे न देख सकें।² दम घन के घटनाक्रम का विवरण हम भवभूति के उत्तररामचरित के विवेचन में देख चुके हैं,³ इसलिए यहाँ केवल उसके नाटकीय महत्त्व का विचार किया जा रहा है।

चतुर्थ भ्रक के मुख्य दृश्य का सम्पूर्ण मीन्द्र्य सीता की ग्रहण्यता की कल्पना पर आधारित है। यहाँ नाटककार ने सीता को राम के अत्यन्त निकट उपस्थित करने और उनकी विरह-व्यथा का साक्षात् ज्ञान कराने के लिए उसके ग्रहण्य रूप

1 वाल्मीकि — कथं मञ्जते ? भवन्, योगचक्षुषामवलोक्यामि । (ध्यानभक्तिगीत) वन्दे । ज्ञापवादमीदृशा रामेण केवल परित्यक्ता, न तु हृदयम् । निरपराधा त्वम् । अस्माभिरपरित्याज्यैव । एतयाश्रमद गच्छाव । कुन्दमाला, 1, पृ० 20-21 (हा० बालीकृष्णरत्न द्वारा संपादित 'कुन्दमाला' काव्य रिडनाय, संस्कृत कालेन, कलकत्ता, 1964)

2 वेदवती — तदा भगवता वाल्मीकिना निध्याननिश्चलनयनेन मुहूर्तं निध्याय भणितम् — एतस्या दीक्षिकाया वर्तमान स्त्रीजन पुरुषनयनानामगोचरो भविष्यतीति । ततः प्रभृति सीता रामस्य दर्शनपथ परिहरन्ती दीधवासीरे शक्य दिक्कमनिवाहयति ।

बही, 4 पृ० 49-50

3 २० प्रस्तुत प्रबंध, पृ० 320-321

की कल्पना की है। इसके माध्यम में सीता अपनी आत्मा से राम की विरह-व्याकुल दशा को देखने और उनके प्रेमोद्गारों को सुनकर अपने सन्तप्त हृदय को मान्दवना देने का अवसर प्राप्त करती है। साथ ही राम को भी सीता की जलगत छाया देखने, मूर्च्छित अवस्था में उसका स्पर्श प्राप्त करने तथा उत्तरीयो के आदान-प्रदान से सीता की निकट उपस्थिति व अपनी भावी मनोरथ-सिद्धि का सज्जन मिनना है। अन्तिम अंक में नाटककार को राम व सीता का पुनर्मिलन कराना है। इस पुनर्मिलन के लिए यह आवश्यक है कि वे एक-दूसरे के हार्दिक भावों से परिचित हो तथा बाह्य मिलन में पूर्व उनके हृदयों का पुनर्मिलन हो। अदृश्य सीता की कल्पना द्वारा नाटक-कार ने नाटकीय वस्तु-विक्रम की इसी मनोवैज्ञानिक आवश्यकता की पूर्ति का प्रयास किया है।

सीता की अदृश्यता की कल्पना के लिए नाटककार भवभूति के उत्तरराम-चरित का ऋणी प्रतीत होता है। किन्तु उत्तररामचरित में इस कल्पना की जैसी सगति और साधकता है वैसी कुन्दमाला में नहीं। कुन्दमाला की सीता को लक्ष्मण द्वारा दिये गये सन्देश से राम के मनोभाव व परित्याग के कारणों का पहचान ही पता लग चुका है।¹ राम के हृदयस्थ प्रेम के विषय में सीता के मन में कोई सन्देह नहीं है जैसा कि द्वितीय अंक में वेदवती के साथ उसके वार्तालाप से स्पष्ट है।² इसके विपरीत उत्तररामचरित की सीता अपने परित्याग के कारण के विषय में सर्वथा अश्वकार में है तथा अपने प्रति राम के वास्तविक मनोभाव के बारे में भी उसे कुछ भी पता नहीं है। राम के निष्ठुर व्यवहार को लेकर उसके मन में खेद, रोष और मान भी है, मन वहाँ राम व सीता के पुनर्मिलन के लिए सीता को राम की करुण दशा व प्रीतिपूर्ण हृदय का दर्शन कराना नाटकीय दृष्टि में नितान्त अपेक्षित है। किन्तु कुन्दमाला में इस अपेक्षा की पूर्ति गम के सन्देश में ही हो चुकी है, अतः अदृश्य सीता की कल्पना इसके वस्तुविधान का अपरिहाय अंग न होती तो भी चिरवियुक्त दम्पती का पुनर्मिलन असंगत न लगता। किन्तु उत्तररामचरित में तृतीय अंक के बिना राम व सीता का मिलन न संभव लगता है और न सगत ही। इससे प्रतीत होता है कि कुन्दमालाकार ने केवल उत्तररामचरित के अनुकरण पर अपने नाटक में सीता को अदृश्य रूप में उपस्थित किया है।

छठे अंक में सीता वाल्मीकि की आज्ञा से अपने चरित्र की विशुद्धता प्रमाणित

1 दे० ११२

2 सीता—कथं स भव उपरि परित्यक्तानुरागं यनातिशसिद्ध एव यामिह यामुद्दिश्यामि पुत्रेणानुभूत
सेतुबन्धादिपरिधम । बहो, पृ० २९

करने के लिए पृथ्वी देवी का पाह्णान करती है।¹ भगवती पृथ्वी पाताल में प्रादु भूत होकर सीता के पवित्र पानिघ्न का सत्यापन करती है।² इस पर दिगाक्षी में देव-कुन्दुनिया बज उठती है और आकाश में पुष्प-वृष्टि होती है।³ सीता के लोचन-पवाद में मुक्त हो जाने पर राम बाल्मीकि की आज्ञा में उसे पुत्रोन्महित ग्रहरा करते हैं। तदन्तर पृथ्वी देवी शाशीवाद देती हुई अन्तर्हित हो जाती है। बाल्मीकि राम को बताते हैं कि देवता लोग मनुष्यों के सान्निध्य में अधिक समय नहीं ठहरते।⁴

पाताल से पृथ्वी के प्रादुर्भाव की कल्पना के लिए कुन्दमालाकार रामायण के अरुणी प्रणीत होते हैं। अन्तर इतना ही है कि रामायण की दुःखान्त कथा को नाटक-कार ने सुखान्त बना दिया है। इस परिवर्तन की प्रेरणा उसे उत्तररामचरित या पद्मपुराण से मिली होगी जिसमें इस कथा को पहले ही सुखान्त रूप दे दिया गया था। यहाँ नाटककार ने नाट्यशास्त्र की माध्य परम्परा के अनुसार नाटक का मुत्तान्त बनाने हुए निर्वहण सचि में अद्भुत रस की प्रभावशाली योजना की है। इस योजना में उसने पृथ्वी-सम्बन्धी पौराणिक कल्पनाओं का नाटकीय उपयोग किया है।

पंचम अंक में धनिप्राकृतिक तत्त्व पर आधारित एक विशिष्ट लोक-विश्वास का उल्लेख मिलता है। विदूषक श्रीमिश्र बनाना है कि उसने शयोध्या के वृद्ध जनो में यह सुना है कि यदि रघुकुल में अमम्बद्ध कोई व्यक्ति इस वश के सिंहासन पर बैठ जाता है तो उसका मन्त्रक क्षणघा विदीर्ण हो जाता है।⁵ राम के आग्रह पर लव व कुश के सिंहासन पर बैठ जाने पर भी उनका कोई अनिष्ट नहीं होता।⁶ प्रारम्भ में राम के मन में कुछ संशय रहता है,⁷ पर बाद में अन्य प्रमाणों के मिलने पर उन्हें विश्वास हो जाता है कि लव व कुश सीता के ही पुत्र हैं।⁸ यहाँ नाटककार ने समस्त शाकुन्तल में आये रहस्यमय रक्षाकरटक के प्रसंग के सादृश्य पर प्रत्यक्ष-निष्ठान के साधन के रूप में उक्त विश्वास का नाटकीय विमिश्रण किया है।

कुन्दमाला के मर्मा प्रमुख पात्र मान्य है। यद्यपि कुछ स्थलों पर राम के विष्णुस्वरूप की धार भी उभित किया गया है,⁹ पर नाटक में उनका व्यक्तित्व व चरित्र

1 वही, 6 पृ 101

2 वही, 8 34, 35

3 वही 6 36

4 वही, 6 पृ 107

5 वही 5 पृ 82

6 वही,

7 वही 5 पृ 113

8 वही, 5 पृ 113

9 रामाक्षरस्य गृहिणी मधुसूदनस्य (1 21), स्वयं सोऽयमुपासीत वनविद रामाभिधानो हृदि (3 14), बाल्मीकिना भूतिररप महारथस्य, दासी पुराणमुदयस्य कथा निबद्धा (5 16)।

कही भी मानवीय धरातल का अतिक्रम नहीं करना । सीता पौराणिक कथाओं के आधार पर पृथ्वी की पुत्री^१ कही गयी है पर उमका व्यक्तित्व भी अतिमानवीय नस्वों से प्रायः मुक्त है, केवल अंतिम अंक मे उमके पानिब्रन व मयवचन का लोकोत्तर प्रभाव चित्रित किया गया है । वाल्मीकि यौगिक सिद्धियों मे मध्यम महर्षि है । उनके विषय मे कहा गया है कि उन्होंने योग के प्रभाव मे समस्त लोकों के रहस्य का प्रत्यक्ष ज्ञान प्राप्त कर लिया है ।^२ अनिम अंक मे नाटककार ने पृथ्वी को एक देवी के रूप मे उपस्थित कर नाटक की मुखद परिगणि मे उमे एष अनुग्रहशील दिव्य धात्र्य की भूमिका प्रदान की है । चतुर्थ अंक मे नाटककार ने रामायण-गान के लिए अम्परा तिलोत्तमा के वाल्मीकि क आश्रय मे आने लया सीता का रूप ग्रहण कर राम के प्रेम की परीक्षा लेने की उमकी योजना का उल्लेख किया है ।^३ यद्यपि एक विशेष कारण मे यह योजना क्रियाम्रित नहीं की जाती, पर अंक के अन्त मे राम सोचते हैं कि तिलोत्तमा ने ही सीता का रूप धारण कर मुझ प्रवचन किया है ।^४ प्रस्तुत प्रसंग मे नाटककार ने अम्परा-मन्वषी कनिपथ पारम्परिक विश्वास—मुख्यतः उनके स्वर्ग से पृथ्वीलोक मे आने लया उनकी रूप-परिवर्तन की शक्ति का उल्लेख किया है । नाटक मे अम्पराओं के अनिरिक्त वनदेवता, नदीदेवता, मापीरवी, लाकपाल, गन्धर्व, सिद्ध, विद्याधर आदि प्रकृति-देवों व दिव्य प्राणियों का भी उल्लेख मिलता है,^५ पर नाटकीय रूपा मे उन्हें कोई भूमिका नहीं दी गयी है । तथापि इसमे हमें मानवेत्तर दिव्य शक्तियों के प्रति नाटककार की धार्मिक भावना का पता चलता है ।

निष्कर्ष

अनिप्राकृतिक नस्वों के प्रयोग के कारण दुःसमाला की मानवीय कथा कुछ स्थलों पर—विशेषतः चतुर्थ व षष्ठ अंक मे—वास्तविकता की भूमि गूँथकर विशुद्ध कल्पना व पौराणिकता के लोक मे पहुँच गई है । किन्तु वस्तु की प्रकृति को दबते हुए यह बान बहुत अव्यवस्थित नहीं है । चतुर्थ अंक मे अश्वत्थ पीना की कल्पना उत्तर-रामचरित मे प्रभावित होने हुए भी उमके सनान सार्थक व समरसगी नहीं है । इस अंक की तुलना मे छठा अंक अत्रि क अवाप्तविक और कृत्रिम लगता है, परन्तु रामायण की परम्परागत दुःखान्त कथा को मुखान्त बनाने के लिए नाटककार क पाम समवत

१ वही, ६ पृ० ९८

२ योप्र भावप्रत्यक्षीह उग्रवन्तोहरह्म्या वाल्मीकिविश्वामित्रवसिष्ठप्रमुखा महर्षय ।

वही, ६ पृ० १००

३ वही, ४ पृ० ४९-४९

४ वही, ४ पृ० ६७

५ वही, पृ० १६, १००

अलौकिक तत्त्वों का सहारा लेने के सिवा कोई चारा नहीं था। पुराणों की अलौकिक कथाओं में जनमामान्य की श्रद्धा ने नाटककार के लिए यह कार्य बहुत सरल कर दिया होगा। अपने उत्तररामचरित में भवभूति पहले ही ऐसा कर चुके थे।

चण्डकौशिक

प्रस्तावना के अनुसार चण्डकौशिक के रचयिता आर्य क्षेमीश्वर महीपालदेव के आश्रित थे। विद्वानों ने इस महीपालदेव को राजशेखर के आश्रयदाता गुर्जरप्रतिहारवंशीय काव्यकुञ्जरेश महीपाल (६१०-६४० ई०) से अभिन्न माना है^१ अतः क्षेमीश्वर को हम राजशेखर का कनिष्ठ समकालीन कह सकते हैं।

क्षेमीश्वर के दो नाटक उपलब्ध होते हैं—चण्डकौशिक और नैपघानन्द। प्रथम पाँच अंकों का नाटक है जिसमें सत्यवादी राजा हरिश्चन्द्र की पौराणिक कथा निबद्ध है। नैपघानन्द में नल व दमयन्ती का आख्यान सात अंकों में प्रस्तुत किया गया है। यह नाटक अभी तक अप्रकाशित है।

राजा हरिश्चन्द्र की कथा वैदिक साहित्य^२ में भी आयी है, पर नाटक के अध्ययन से विदित होता है कि लेखक ने इसमें कथा के पौराणिक रूप को ही अपनाया है। नाटकीय वस्तु का मुख्य स्रोत माकण्डेय पुराण है जिसमें धर्मपक्षियों से जैमिनि के चतुर्थ प्रश्न के उत्तर रूप में हरिश्चन्द्र का आख्यायिका विस्तार से वर्णित है।^३ देवी भागवत^४ में भी यह कथा आई है, पर उसके अनेक व्योरे नाटकीय कथानक से मेल नहीं खाते।

राजा हरिश्चन्द्र की पौराणिक कथा सत्य के पाननाथ सवम्ब-रयाग व दारुण कष्ट-पहन का एक अनिर्गन्त्र शृङ्गार है। इसमें सत्यवादिता की परीक्षा का निष्ठुरता की पराकाष्ठा तक पहुँचा दिया गया है। हरिश्चन्द्र को जो दण्ड भोगना पड़ा है वह उसके जनजात में हुए अपराध के अनुराग में इतना अधिक है कि उसमें हमारी न्याय-बुद्धि को ठेस लगे बिना नहीं रहती। शैब्या के शब्दों में हम भी एक बार कह उठते हैं—“आयपुनो यदि नाथ इदमवस्थान्तरमनुभवानि सवया अकारणा धम, अस्थगदिन सवम, अन्धकारमनिन सव विज्ञानम्।”^५

१ ६० स्टेन कोन दि इण्डियन ड्रामा, पृ० १३९ कीच संस्कृत ड्रामा, पृ० २३९, दामगुप्त व दे ए रिस्ट्री ऑफ सन्टन लिटरेचर, पृ० ४७०

२ ऐतरेय ब्राह्मण ७.१४ ॥ शाखायन-श्रौत सूत्र १५.१७

३ अध्याय ७-८

४ स्कन्ध ७, अध्याय १८-२७

५ चण्डकौशिक, ५ पृ० १७४ (चण्डकौशिकम्, श्रीरामा विद्यापवन, वाराणसी, १९६५)

सारी यातनाओं के बाद हरिश्चन्द्र को बनाया जाना है कि जो कुछ हुआ वह उसकी सत्यनिष्ठा की परीक्षामात्र थी तथा इस परीक्षा मे दैवी शक्तियों का भी हाथ था। अन्त मे ये दैवी शक्तिया प्रमत्त होकर हरिश्चन्द्र को उसके सत्यपालन व धर्म-निष्ठा के लिए समुचित रूप मे पुरस्कृत करती हैं।

वस्तुविधान मे नाटककार ने अधिकतर पौर्णाणिक कथा का ही अनुगमन किया है। प्रथम अंक मे हरिश्चन्द्र के मुख्य दाम्पत्य-जीवन का तथा चतुर्थ अंक मे श्मशान मे कापालिक के आश्चर्यमय कार्यरत्नापो का चित्रण नाटककार की अपनी उद्भावना है। कथा के विकास मे दैवी शक्तियों का प्रचञ्चन हाथ बताया गया है। नाटक के अन्त मे पात्रों की कान्शिक नियति का आकस्मिक परिवर्तन दैवी हस्तक्षेप का सीधा परिणाम है।

कथावस्तु मे अतिप्राकृत तत्त्व

माया रूप प्रथम अंक के अन्त मे राजा हरिश्चन्द्र का एक वनघर से सूचना मिलती है कि आग्नेय वन मे एक असाधारण आकार-प्रकार वाला शूकर विचरण कर रहा है। यह शूकर वस्तुतः विघ्नराट् था^१ जिसने विश्वामित्र की साधना मे विघ्न डालने के लिए यह माया रूप^२ धारण किया था। नाटककार ने यहाँ विघ्नराट् को दो रूपों मे प्रस्तुत किया है—(१) गौड व उज्ज्वल आकृति वाले अतिमानवीय पात्र के रूप मे (२) माया शूकर के रूप मे। दोनों ही रूपों मे वह एक प्रतीकात्मक पात्र है। उसका उद्देश्य हरिश्चन्द्र को आकृष्ट कर उस तपोवन मे पहुँचाना है जहाँ विश्वामित्र वृष्टि-शक्ति, पापन-शक्ति व सहाय-शक्तिरूप त्रिविध विद्याओं को वरा मे करने के लिए यज्ञ कर रहे थे।

यहाँ नाटककार ने माकण्डेय पुराण के सम्बन्धित प्रमग को किंचित परिवर्तित किया है। पुराण के अनुसार राजा मृग का पीठा करना हुआ उस स्थान पर पहुँचना है जहाँ विश्वामित्र विद्याओं की प्राप्ति के लिए तप कर रहे थे। वहाँ पहुँचने पर विघ्नराट् राजा के शरीर मे प्रविष्ट हो जाना है^३ जिसमे मुनि के प्रति उसका व्यवहार मयत्त नहीं रह पाता। किन्तु नाटक के अनुसार विघ्नराट् ही वराह का रूप धारण कर राजा को आकृष्ट करता हुआ उस आश्रम मे ले जाता है तथा वहाँ पहुँचकर सहसा अदृश्य हो जाता है।

१ वही २३४

२ विघ्न—(धृत्वा सहस्रम्) अथे कथमात्मन् एवाय तन् यावन्ति निगत्य तानेव मायामास्थाय दसपाम्पातनम्।

वही, २ पृ० ४७

३ माकण्डेय पुराण, ७११

शाप तृतीय अंक में विश्वामित्र द्वारा विष्णुदेवो को दिये गये शाप की संक्षिप्त घटना आई है। इस पाप का नाटक की मुख्य कथा से कोई सम्बन्ध नहीं है। इसकी योजना का उद्देश्य हरिश्चन्द्र को यह ज्ञानाना है कि विश्वामित्र का दण्ड करने का परिणाम किनका नयकर हो सकता है। यह घटना हरिश्चन्द्र को जल्दी से जल्दी किमी के भी हाथों-चाह वह चाटान ही हा—आत्म-विक्रय के लिए विश्व कर देती है।

अमशानवासी मत्स्य चतुर्थ अंक में बताया गया है कि राजा हरिश्चन्द्र अपने स्वामी की आज्ञा में सवेरी रात में जब दक्षिण अमशान में पहरा दे रहे थे तब वहाँ उन्हें शवमांस-भक्षण पिशाचों के झुण्ड दिवार्द दिये।¹ नाटककार ने उनकी बीभर्तस प्राङ्गनि, अधिरूपान शवमांस-भक्षण तथा घृणित प्रणय-वेलियों का विगद घणन किया है।² इस वर्णन के लिए उस भवभूति की भासनीमाधव ने प्रेरणा मिली होगी जिसके पंचम अंक में अमशानवासी मत्स्यो की ऐसी ही बीभर्तस चेष्टाओं व श्रीदासों का चित्रण किया गया है। इस असाधारण दृश्य द्वारा नाटककार ने रात्रि-कालीन उस भयावह परिस्थिति का चित्र अंकित किया है जिसमें हरिश्चन्द्र अविवचन भाव से अपने कर्तव्य का पालन कर रहे थे।

कापालिकों की सिद्धियाँ इसी अंक में धर्म हरिश्चन्द्र की स्वामिभक्ति व सत्य की परीक्षा के लिए एक कापालिक का रूप धारण कर अमशान में उपस्थित होता है।³ वह राजा से कहता है कि मैंने योग-दृष्टि से तुम्हारा वृत्तान्त जान लिया है। मुझे आशा है तुम इस स्थिति में भी मेरी सहायता करने में समर्थ हो? मैं वेताल-सिद्धि, वज्रसिद्धि, गुटिकासिद्धि, सिद्धाञ्जन-सिद्धि, पादनेत्र मिद्ध दत्यागता-सिद्धि, रसायन-मिद्ध तथा घातुमिद्ध के लिए साधना कर रहा हूँ। ये सिद्धियाँ मुझे मिलने ही वाली हैं, यदि तुम इन्हें निरोद्धन करने वाले विघ्नो का निवारण कर दो।⁴ कापालिक बताना है कि पास में ही मिद्धरसों का एक महानिधान है, हमारा यत्न उसी के लिए है। कापालिक का अनुरोध स्वीकार कर राजा विघ्नो को दूर रहने के लिए कहता है। विघ्न उसकी आज्ञा मान कर उसे समस्त विद्याओं व सिद्धियों का पात्र बनाना चाहते हैं।⁵ कुछ देर बाद कापालिक अपनी साधना में मग्न होकर दो बेतालों के

1 राजा—(सावदृश्य परिवर्त्य दृष्ट्वा) बने। बीभर्तसदण्डना कीर्णनिषादा

च० बौ०, ४ पृ० 133

2 वही, ४ 18-21

3 वही, ४ 25

4 वही, ४ 31

5 वही, ४ 32.

करो पर मिद्वरम का महानिधान रत्न कर पुन राजा के पाम आना है । उसके कर्मानुसार इस मिद्वरम का मेवन करने वाले सिद्ध लाग मृत्यु का भी निरस्कार कर सुमेरु पर्वत पर विहार करते है ।¹ कापालिक राजा मे महानिधान को लेने की प्रार्थना करता है पर राजा अपने दास-गम पर दृढ़ रहने हुए उसे लेने मे मना कर देता है ।

विमानस्य विद्याधौ का आगमन विश्वामित्र ने पहन त्रिन विद्याधो को वज्र से करन के लिए तप किया था और वे अगमन रहे थे वे विमान पर आसुत होकर हरिश्चन्द्र के समक्ष उपस्थित होनी हैं और स्वय को उसे धार्जित करनी है ।² पर राजा उन्हें विश्वामित्र के पाम जाने का आदेश देता है । यहा नाटककार न विद्याधो का दैवीकरण करते हुए राजा की नि स्मृह वृत्ति का मर्नेन दिया है ।

द्विती हस्तक्षेप व अनुपठ पचम अक्ष मे राजा ज्योही अपने मृत पुत्र का कन्दल लेने के लिए हाथ उठाना है, ज्योही आकाश से पुत्रो की वृष्टि हांन लगती है³ तथा उसके दान, धीन, जैय क्षमा, मय व जान की प्रतमा के शब्द गुंज उठने है ।⁴ उमी समय धम सदेह प्रकट होकर हरिश्चन्द्र को ब्रह्मापुत्र्य मे परिपूत दुर्लभ लोको का अधिवास प्रदान करता है ।⁵ धर्म के हस्तक्षेप मे मारी परित्यजि क्षणभर मे बदल जाती है । मृत रोहिताश्व जीविन होकर स्वयम भाव मे उठ बैठता है । धर्म राजा को दिव्य-दृष्टि प्रदान करना है ज्मिमे कि वह विगन घटनाओ के वास्तविक रहस्य को स्वय जान मरे ।⁶ धम द्वारा मगाये दये एक विमान पर चढ़कर राता ध्यान लगाकर अपनी दिव्य दृष्टि से दत्रते हैं कि विश्वामित्र ने विद्याधो की प्राप्ति मे परितुष्ट होकर उसका राज्य उसके सचिवो को सौंप दिया ह । वह यह भी देखता है कि शैब्या का जेना आश्रय व उसकी पत्नी वस्तुन शिव और पार्वती ये तथा स्वय उसे खरीदने वाला आशान वास्तव मे धर्म था । इस मुह्यज्ञान से राजा के मन मे यह मग्ताप निकल गया कि उसे आण्डाल की सेवा करनी पडी ।⁷ इसके बाद धर्म ने

1 वही, 4 34

2 वही, 4 33

3 राजा—वयामाकान्तां पुण्यवृष्टि

वही 5 90 173

4 वही ॥ 20

5 वही, 5 21

6 जेता योऽस्या बाहमण्यं सदाय
मवाग्धावो यत्र राज्यञ्च तन ते ।

राजन् गृह्य तन्वतो ज्ञापयेत्तद

दिव्यं चम्पु साग्रत ते ददामि ॥

वही 5 23

7 वही, 5 24

वहीं अपने हाथों में रोहिताश्व का राज्याभिषेक सम्पन्न किया। विमान-चरिणी देवनागो द्वारा इस महोत्सव का अभिनन्दन किया गया। नदिया तीर्थ जल के बलश लेकर सशरीर उपस्थित हुई। दिशागो में दिव्य दुन्दुभियों का स्निग्ध स्वर गूँज उठा। अम्भरायें नृत्य करन लगीं। लोकपाल अपना-अपना अश्व लेकर नवाभिषिक्त राजा की सेवा में उपस्थित हुए।¹ हरिश्चन्द्र ने ब्रह्मलोक में अकेले जाने में अनिच्छा प्रकट की।² उन्होंने अपनी प्रजा को भी साथ ले जाने का आग्रह किया।³ अन्त में धर्म ने उनकी इस इच्छा को भी पूर्ण किया।

यह बताने की आवश्यकता नहीं कि नाटक का यह अन्त नितान्त कृत्रिम, आरोपित और निष्प्राण आदर्शवादी बन कर रह गया है। उसमें हमें प्रेरित व आह्लादित करने की शक्ति नहीं है। दुस्खान्न व कारणिक घटनाचक्र का यह प्राक् स्मिक परिवर्तन हमारा विश्वास अर्जित नहीं कर पाता। अन्त में किये गये रहस्योद्घाटन कहानी की मानवीय गरिमा को प्रभावहीन बना देने है। दैवी हस्तक्षेप में नाटक का आदर्शवादी उपमहान् एक पूर्व निर्धारित आयोजन-सा प्रतीत होता है।

इससे स्पष्ट हो जाना है कि सस्कृत नाटककार अपने धार्मिक व नीतिवादी आग्रहों के कारण कृति की कलात्मक अनुसंधानों में किस सीमा तक उदासीन हो सक्ता है? पौराणिक कथाओं में अनौकिक शक्तियों की भूमिका तो ठीक है, पर मानव-नियति की सारी वागडोर उनके हाथ में सौंप कर मनुष्य को मात्र कठपुतली बना देना कहा नक उचित है? भारतीय परम्परा नाटक के दुस्खान्न का निषेध करती है, पर उसे सुखान्त बनाने के लिए उस पर अस्वाभाविकताओं को लादा जाय तो आवश्यक नहीं है।

अतिप्राकृत पात्र

चण्डकोशिक में कुछ अनिप्राकृतिक पात्र भी आये हैं जिनमें विश्वामित्र, धर्म, विष्णुराट्, विद्याए, भृगा आदि उल्लेख्य हैं। विश्वामित्र के अतिमानवीय पौराणिक व्यक्तित्व की आश सकेन किया गया है⁴, पर नाटक में वे एक क्रोधी, अहंकारी व अत्याचारी व्यक्ति के रूप में ही हमारे सामने आते हैं। उनका व्यक्तित्व और व्यवहार हमारी प्रशंसा ही अर्जित करता है। यह उल्लेखनीय है कि नाटककार ने इस अत्याचारी अर्पि के हृदय में अपने क्रूर व्यवहार के लिए खेद या ग्लानि की एक रेखा भी

1 वही, ॥ 26

2 वही, 5 27

3 वही, 5 28

4 वही, 2-24

चित्रित नहीं की है। अन्तिम अंक में केवल यह बताया गया है कि विद्याधरो के प्राण होन पर विश्वामित्र ने हरिश्चन्द्र का राज्य उनके मन्त्रियों को बाँटा दिया।¹ यह भी कहा गया है कि मुनि का उद्देश्य हरिश्चन्द्र का राज्य हथियाना न था, अपितु उनके मत्प को परीक्षा करना था।² विश्वामित्र की जाप-यज्ञि उनके व्यक्ति की सर्वोत्तम कूरता का ही भयावह अंग है।

विनराट विद्याए, वाराणसी का पाप-पुत्र व धर्म प्रवोक्तृत्वक पात्र है। इनमें से धर्म को छोड़कर अन्य सब की भूमिकाएँ महत्त्वहीन हैं। इन वाग्दान का रूप³ धारण कर राजा का कर्तव्य करना है, आपानिक क कर में उनकी स्वाभिमन्य की परीक्षा लेना है⁴ तथा अन्त में देवी रूप में माझान् प्रकट होकर वाग्दान वदना-धक को मुक्तान्त में परिवर्तित कर देना है। प्रस्तुत नाटक में इन की भूमिका एक भवनिदामक किन्तु अनुग्रहशाली व मानिक देवी शक्ति की है। आन्तरिक दृष्टि में उसे हम नायक का दिव्य आश्रय कह सकते हैं।

नायक हरिश्चन्द्र मानव होने हुए भी अपनी वाक्मय शक्तिपूर्णा, निरिमा व महामहत्वा के कारण नाटक के अन्त तक पहुँचन-पहुँचन एक दली शक्ति में मज्जित हो गया है। उनकी ब्रह्मायुज्य-प्राप्ति को हम उनके इन देवीभाव का प्रतीक मान सकते हैं।

तृतीय अंक में शिव के पार्वतीचर भृगी का मज्जित प्रवेश केवल यह सूचना देने के लिए है कि शिव व पार्वती हरिश्चन्द्र के देवाविराट में चिम्बित हैं तथा उनके त्यागमय आचरण की प्रशंसा की दृष्टि में दत्त हैं।⁵ पंचम अंक में हरिश्चन्द्र दिव्य-दृष्टि से देखते हैं कि शैल्यो का वर्गीकरण वान व शयन-दमनी वास्तव में शिव व पार्वती थे।⁶ किन्तु नाटक में यह केवल एक देवी रूप में माझान् वसित नहीं होता।

अन्तर्ग अंक में समान में दृष्टिगत विज्ञान प्रेव, वान व शक्ति तत्त्वार्थीन शक्ति-विश्वामो की साकार प्रतिमाएँ हैं। मुक्त वान व वाक्मय शक्ति रूप भी के वातावरण-मृष्टि के महत्त्वपूर्ण तत्त्व हैं।

1 उदा— विद्याधरोऽपि तस्मिन्निमित्तं मन्त्राणां कौशलं न भवितुम् ॥ तस्य प्रतिपक्षम् ।

पृ. 5 पृ. 172

2 धन—उक्तं । महत्त्व-वर्जित-देवी-मूर्ति-मय-कृत-शक्त-व-पु-शक्ति-विज्ञान

पृ. 5 पृ. 174

3 वही, 3 32.

4 वही, 4 33.

5 वही, 3 3.

6 वही, 5 24.

अतिप्राकृत लोकविश्वास

चण्डकोशिक में कुछ ऐसे लोकविश्वासों का भी चित्रण हुआ है जो मानव नियति को अदृश्य रूप में संचालित करने वाली शक्तियों के सन्नेत कहे जा सकते हैं। उदाहरण के लिए प्रथम अंक में कतिपय प्राकृतिक उत्पातों—जैसे पूर्णिमा के बिना ही चन्द्रग्रहण, दिशाओं में दाह, भूस्फ, उल्कापात आदि—को हरिश्चन्द्र की घासल विपत्ति का सूचक माना गया है तथा उनके अनिष्ट फल के निवारण के लिए स्वस्त्ययन आदि धार्मिक विधियाँ का विधान किया गया है।¹ इस सदम में मन्मथ शान्त्युदक का भी उल्लेख मिलना है जिनमें अनिष्टों को दूर करने की निगूढ शक्ति मानी गई है।² भावी शुभ या अशुभ के सूचक के रूप में नेत्रस्फुरण तथा बाहुस्फुरण जैसे पारम्परिक शकुनों का भी उल्लेख हुआ है।³ इसी प्रकार नायक व नायिका दोनों के मुँह से विपत्ति के विभिन्न अवसरों पर दैव, भाग्य या कर्मविपाक सम्बन्धी परम्परागत विचार भी प्रकट हुए हैं।⁴ ये विचार भारतीय कर्मवाद व भाग्यवाद में जुड़े हुए हैं तथा औसत भारतीय का, विशेषतः विपत्ति की दशा में, सनातन जीवन-दर्शन रहे हैं।

अतिप्राकृत तत्त्व और रस

नाटक में प्रयुक्त कुछ अतिप्राकृतिक तत्त्व जैसे विघ्नराज का शूकर में तथा पम का चाण्डाल व कापालिक के रूप में परिवर्तन केवल कौतूहलजनक हैं। अतिम अंक में मृगगेहित का पुनर्जीवन, दिव्य दृष्टि की सहायता से हरिश्चन्द्र को अनेक रहस्यों का ज्ञान तथा उसे प्रज, सहित ब्रह्मामुख्य की स्वीकृति आदि बातें शास्त्रीय दृष्टि से अद्भुत रस की माधुरी प्रस्तुत करती हैं। किन्तु विश्वामित्र का नाप नयानक रस का तथा शमशान नृश्य में भूत, प्रेत, वेतान, पिशाच आदि के जुगुप्सित व्यापार बीभत्स रस के व्यञ्जक हैं।

निष्कर्ष

क्षेत्रीश्वर म न वस्तु व पात्रों की मौलिक योजना की सामर्थ्य है

1 वही, 1 23-24

2 वही, 1 25

3 स्पन्दते वामनयन बाहु स्फुरति क्षितिम् ।

व्यमनाम्बुदधौ प्राप्ताविद कथयतीव म ॥

वही, 5 6

4 नर वामारभ कमिव न विधागा प्रहरति (3 22), यद् यद् देव शान्ति ततद् विधेयम् (3 26), न कस्यचिन्नाम दुरतिर्यमा देवप्रतिपादि (4 १० 128), तत्रानि व्यमनप्रियेण प्रियिना वत्त तथा दाहणम् (5 2), यत माय दुर्विनध्या भवति परिणति कर्वाणा प्रवृत्तानाम् (3 2), कर्मणा विपाक तन्म परिदिविनेन (5 १० 172), सर्वथा सबल निम्नरता हृतिषे (5 १० 156), अकस्मात्स्याति तस्य विधेरयो मुदु तथा व्यवहारम् (5, १० 157)

और न अतिप्राकृतिक तत्त्वों के प्रभावशाली विनियोग की। अतिप्राकृतिक तत्त्वों के प्रयोग के विषय में उन्होंने प्रायः पौराणिक कथा का अनुगमन किया है। वस्तु के विकास व उपसंहार में दैवी शक्तियों की आवश्यकता से अधिक महत्त्व दिया गया है जिससे कथा के मानवीय पक्ष को क्षति पहुँची है। आदर्शवाद के प्रति अनिप्राकृत के कारण नाटक का अन्त प्रभावहीन होकर रह गया है। हरिश्चन्द्र की परीक्षा के लिए धर्म का कभी चाण्डाल के रूप में और कभी कापालिक के रूप में प्रकटीकरण हास्यास्पद है। इन्हीं ही हास्यास्पद यह सकेत है कि शंभ्या को खरीदने वाले ब्राह्मणदम्पती वस्तुतः शिव व पार्वती थे। पौराणिक नीतिवाद के प्रतिपादन की दृष्टि में चाहे यह नाटक सरल माना जाय, पर कला की कसौटी पर इसकी उपलब्धिया नगण्य ही कही जा सकती हैं।

तपतीसवरण व सुभद्राधनजय

ये दोनों केरल-नरेश कुलशेखर वर्मा के नाटक हैं। श्री गणपति शास्त्री ने कुलशेखर का स्मृतिकाल ई० १०वीं शताब्दी के उत्तरार्ध में १२वीं शताब्दी के प्रारम्भिक भाग के बीच माना है।¹

तपतीसवरण यह ऊर्ध्व अक्षों का नाटक है जिसमें महाभारत आदिपर्व (अध्याय १७१-१७३) के आधार पर सूर्यपुत्री तपती व मत्स्य राजा सवर्ण के प्रणय व परिणय की कथा प्रस्तुत की गयी है। अन्तु योजना में नाटककार ने अधिकतर महाभारत का ही अनुसरण किया है पर अनेक प्रसंगों व बह्यन्तरो के लिए वह कालिदास के विश्वामोक्षशीय व शाकुन्तल का भी ऋणी प्रतीत होता है। नाटक की नायिका तपती तो दिव्य स्त्री है ही, राजा सवरण के व्यक्तित्व का भी एक पक्ष लोकोत्तरता लिये हुए है। कालिदास के पुरुषवा व दुःयन्त क ममान वह भी असुरों से युद्ध करने के लिए समय-समय पर स्वर्ग बुलाया जाता है।² ऐम पौराणिक पात्रों में सम्बद्ध कथा में अतिप्राकृत तत्त्वों का प्रचुरता न प्रयाप्त हो यह स्वानाविक ही है। ये तत्त्व नाटकीय कथा में बाह्य से आरोपित किये हुए नहीं लगते अपितु पात्रों के दिव्य उद्भव व व्यक्तित्व एवं कथा के पौराणिक पर्यावरण के ही सहज अंग प्रतीत होते हैं।

नाटक की नायिका तपती सूर्य देवता की पुत्री है जो यह सकल्प कर चुके हैं कि तपती का विवाह राजा सवरण के साथ होगा।³ पिता के इस सकल्प के अनुसार

1. दे० श्री शास्त्री द्वारा सम्पादित 'तपतीसवरण' का नामूख, पृ० 5, (त्रिवेन्द्रम मसूह विद्वत्, त्रिवेन्द्रम, 1911)

2. तद् देगगुरविमदपरिचिताम्बरगमनस्य वयस्यस्य सकाशात् सकल मिथ्य इति। तप० त० 1, पृ० 14

3. वही, 2 पृ० 42-43

प्रथम अंक मे प्रभासतीर्थ मे स्थित घनजय अलम्बुम नामक राक्षस द्वारा अपहृत सुभद्रा की रक्षा करता है। वृष्णवर्ण दैत्याकार अलम्बुम सुभद्रा को अंक में लेकर धाकाशमार्ग से जा रहा है।¹ घनजय ज्योही उम पर वाण चलाने के लिए उद्यत होता है वह भयभीत होकर सुभद्रा को आकाश मे ही छोड़कर भाग जाता है। घनजय आकाश से गिरती हुई सुभद्रा को अपने हाथो पर ले लेता है।² किन्तु सुभद्रा अकस्मात् अदृश्य हो जाती है। आगे द्वितीय अंक मे काचुकीय के कथन से ज्ञात होता है कि सुभद्रा को वस्तुतः गरुड जी अदृश्य रूप मे उठाकर द्वारका मे उसके कम्पागुर मे सुरक्षित पहुँचा गये थे।³ वही यह भी बताया गया है कि अलम्बुम ने दुर्योधन के आदेश मे सुभद्रा का अपहरण किया था। दुर्योधन सुभद्रा से विवाह का इच्छुक था। इस विषय मे बलरामजी भी कुछ कुछ सहमत थे, पर वामुदेव इसके विरुद्ध थे। इसीलिए दुर्योधन न राक्षस द्वारा सुभद्रा का हरण कराकर अपनी इच्छा पूर्ण का प्रयत्न किया।

उक्त प्रसंग का सकेत नाटककार को कामिदास के विजयवीरशीय से मिला होगा जिमवे प्रथम अंक मे पुरुरवा द्वारा असुर-अपहृत उर्वशी का परित्राण किया गया है। वहा यह घटना पुनरुक्त व उर्वशी के प्रणय की पृष्ठभूमि के रूप मे प्रकृत है। किन्तु प्रस्तुत नाटक मे सुभद्रा व घनजय पहले से ही परस्पर अनुरक्त बताये गये हैं। इस घटना द्वारा नाटककार ने उनके प्रणय को तीव्र करने के साथ-साथ नाटकीय कथा मे जटिलता की भी गृष्टि की है। घनजय राक्षस-भक्त से मुक्त सुन्दरी का सुभद्रा से भिन्न स्त्री समझता है। इसी प्रकार सुभद्रा भी घनजय को कोई अन्य ही पुरुष समझती है। तथापि दोनों एक दूसरे के प्रति आकर्षण व अनुराग का अनुभव करते हैं। सुन्दरी की गात्रिका मे अपने नाम को अंकित द्यकर घनजय को विश्वास हो जाता है कि वह मुझ मे अनुरक्त है। वह अनुमान करता है कि वह अदृश्य रूप मे द्वारका ले जायी गयी होगी। अतः घनजय यति के वग मे द्वारका जाकर अपनी दोनों प्रेमिकाओं वस्तुतः एक सुभद्रा ही) को प्राप्त करने का निश्चय करता है। सुभद्रा घनजय की यति के रूप मे भी नहीं पहचान पाती और उसके प्रति भी प्रगाढ़ अनुराग का अनुभव करती है। अन्ततः उमे अपने बहुपुरुषविषयक अनुराग से हादिक अनुताप होना है और वह आत्महत्या का प्रयास करती है, किन्तु घनजय उमे बचा

1 सखे! नाय तद्विज्ञानम्बुधर । अयं हि धूमप्रवरधूम प्रथम कामपि वयंका प्रसह्यवपति ।

सुभद्राघनजय, 1 पृ० 18-19 (त्रिवेद्रम संस्कृत गिरीश, म० 13, त्रिवेद्रम, 1912)

2 अहा अयाहितम् । अंश प्रमथवरमुक्ता प्रायमिच्छन्पात पतति । ततस्तस्मै तापदेताम् ।
(प्रसाजिकरस्तिष्ठति)

वही, 1 पृ० 11

3 वही, 2 पृ० 42-43

लेता है। वह उसे वास्तविक स्थिति में परिचित कराकर उमरा अनुनाप दूर करना है।

तृतीय अंक में धनञ्जय व सुमद्रा के ध्यान करते ही देवराज महन्द्र अपने परिजनो सहित स्वयं में द्वारका आने हैं। पहले एक आनोक्तमन्त्र देवपुत्र्य आकाश में उतर कर उनके आगमन की सूचना देता है।^१ महन्द्र अपने पुत्र धनञ्जय के लिए बामुदेव से सुमद्रा की याचना करने हैं। अनन्तर बामुदेव की सहमति से अग्न पुत्र में गुप्त रूप से धनञ्जय व सुमद्रा का विवाह सम्पन्न होता है। इन्द्र के भाग्य आगत अम्बरामा द्वारा नववयु का शृंगार किया जाता है। दस प्रमाण द्वारा नाटककार ने धनञ्जय के दिव्य उत्पन्न व सम्भव की ओर हमारा ध्यान आकृष्ट कर उक्त विवाह की देवी अनुमोदन प्रदान कराया है।

पंचम अंक में दुर्योधन की प्रेरणा से राक्षस अजय्युस पुन सुमद्रा का हरण कर लेता है। इस बार भगवती कात्यायनी (दुर्गा) उनकी रक्षा करती है। इस प्रमाण में नाटककार ने रूप-परिवर्तन की पारम्परिक कथानक ऋद्धि का भी उपयोग दिया है। कात्यायनी सुमद्रा को अर्जुन को मौने के लिए द्रोपदी के रूप में उनके पास आती है।^२ कुछ देर बाद वास्तविक द्रोपदी भी वहाँ आ जाती है। तब कात्यायनी को अपना वास्तविक देवी रूप प्रकट करना पड़ता है।^३ वह धनञ्जय का सुमद्रा के हरण का रहस्य बता कर आशीर्वाद देती हुई चली जाती है। पहा नाटककार ने नाटक के अंतिम भाग (निर्वहण मधि) को चमत्कारपूर्ण बनाने के लिए कात्यायनी को नाटक के दिव्य सहाय के रूप में प्रस्तुत किया है। किन्तु वह इस कल्पना को उचित साति प्रदान नहीं कर सका है। माय ही अपहर्ण के अभिप्राय को भावूति नाटककार के कल्पना-दारिद्र्य को ही प्रकट करती है।

उक्त विवरण व विश्वन में स्पष्ट है कि कुलशेखर अपने नाटको में अनिप्राकृत तत्वों का नूतन व मौलिक अनियोग करने में असफल रह हैं। उनके द्वारा प्रयुक्त इन तत्वों में अधिकतर परम्परा की ही प्रतिवृत्तियाँ सुनाई देती हैं।

१ वही, ३ १०

२ कात्यायनी—अहा नु खल्विन्नुनोपाश्रयमब्रून्त्य प्रभाव यद्वपुष्ठा परम्परा नानि प्रभावयति हृदय, यन्मयावह गृहीतयानमनीक्या शान्वता । वय ३ पर १०

३ कात्यायनी—(दोषगोत्रमदन्वन्ती) वन ।

निर्णय । मा स्म ह्युपस्थद महत्रा म कर्त्तव्यम् ।

आर्षासहस्रात्ता वातुमेता उ मन्त्राविधिम् ॥

प्रबोधचन्द्रोदय

कृष्ण मिश्र का यह नाटक सस्कृत का सर्वश्रेष्ठ प्रतीकात्मक नाटक है। इसका रचनाकाल ११वीं शताब्दी का उत्तरार्द्ध माना गया है। यह एक दार्शनिक रूपक है जिसमें प्रतीकात्मक पात्रों के द्वारा मानव के आध्यात्मिक सर्पर्ष का अतीव रोचक व सजीव चित्र अंकित किया गया है। इसमें दार्शनिक-धरातल पर घटित वेदान्त व वैष्णव भक्ति का समन्वय करते हुए मानव के आध्यात्मिक श्रेय का मार्ग निरूपित किया गया है। इस नाटक में अतिप्राकृत तत्त्वों का दार्शनिक पक्ष उद्घाटित हुआ है। नाटक के अन्त में जीव को प्रबोध की प्राप्ति होती है^१ जिसके आघार पर इस नाटक को प्रबोधचन्द्रोदय कहा गया है। वैसे इस नाटक के पात्र मानव मन की विभिन्न मद्-प्रसद् वृत्तियों के प्रतीक हैं तथा उन्हें नाटककार ने मानव चरित्र में ढांपन का प्रयास किया है। प्रबोधचन्द्रोदय के पश्चात् इसी के अनुकरण पर वैकटनाथ 'सकलसूयोदय', कर्णपूर ने 'चैतन्यचन्द्रोदय', आनन्दरायमल्ली ने 'जीवानन्दन' व 'विद्यापरिणयन' तथा गोकुलनाथ ने 'अमृतोदय' आदि नाटक लिखे, किन्तु ये दार्शनिक सिद्धान्तों के सवादमात्र बन सके हैं, नाटक नहीं।

प्रसन्नराघव

जयदेव (लगभग १२० ई०) का प्रसन्नराघव कथा व नाट्यपद्धति की दृष्टि से अनर्घराघव व बालरामायण को परम्परा का नाटक है।^२ इसमें सीता-स्वयंवर से लेकर रावणवध तथा राम के राज्याभिषेक तक की रामायण की कथा सात अङ्क में प्रस्तुत की गयी है। वस्तुविधान में नाटककार ने कुछ नवीन उद्भावनाओं का भी समावेश किया है, जैसे प्रथम अङ्क में सीता स्वयंवर के अवसर पर रावण व बाणामुर की परस्पर प्रतिद्वन्द्वी के रूप में उपस्थिति द्वितीय अङ्क में चण्डिका मंदिर के उद्यान में राम व सीता के प्रथम मिलन व पूवराग का वर्णन, पंचम अङ्क में यमुना, गंगा, सरयू आदि नदियों तथा सागर का मानवीकरण तथा षष्ठ अङ्क में विद्याधर द्वारा प्रयुक्त इन्द्रजाल से राम को लकड़ में स्थित सीता के वृत्तान्त का ज्ञान प्रादि। लेकिन इन उद्भावनाओं के कारण मूल रामकथा में कोई महत्वपूर्ण परिवर्तन नहीं होता।

अनर्घराघव व बालरामायण के समान इसमें भी वस्तुयोजना रुढ़िप्रस्त व शिथिल है। क्या फलक इतना विस्तृत है कि अधिकतर घटनाओं व प्रसंगों को सूक्ष्म रूप में प्रस्तुत किया गया है। पंचम व षष्ठ अङ्क की पूर्वोक्त उद्भावनाएँ

१. प्रबोधचन्द्रोदय, 6 29, 30, 31

२. जयदेव के विचित्राल के लिए देखिए—बी० सस्कृत भाषा, पृ० 244, कोटा दि इन्डियन भाषा, पृ० 140-141, दे व दानमुक्त हिस्ट्री ऑफ़ सस्कृत लिट्रेचर, पृ० 462

इसी उद्देश्य मे प्रेरित हैं। नाटक मे क्रियाशीलता की कमी है, वर्णनात्मक व सूचनात्मक स्थलों के आधिक्य के कारण नाटक का अधिकांश भाग श्रव्य काव्य मे परिणत हो गया है। चरित्र-चित्रण मे मौलिक दृष्टि का अभाव है, राम, रावण, सीता, परशुराम, विश्वामित्र आदि पात्र पारम्परिक साचा मे ढले हुए हैं। यह बात जरूर है कि जयदेव अनुप्रासात्मक, ललित व नादसौन्दर्यपूर्ण श्लोकों की रचना मे निद्वहस्त हैं, इस दृष्टि से वे मुरारि के समकक्ष नहीं तो उनमे कुछ ही घट कर हैं। किन्तु सुन्दर व प्रौढ़ श्लोकों की रचना-चानुरी ही नाटक नहीं है।

अतिप्राकृतिक तत्त्वों की दृष्टि से प्रसन्नराघव के एक-दो म्यम ही विशेष रूप से उल्लेखनीय हैं। अन्य स्थलों मे मिलने वाले अतिप्राकृतिक तत्त्वों मे कोई नवीनता नहीं है, रामकथा के पारम्परिक धग के रूप मे ही उनका विंग्राम हुआ है।

प्रथम अंक के विष्णुभक्त मे याज्ञवल्क्य का शिष्य बाल्म्यायन अपने योगीश्वर गुरु की प्रमादमहिमा मे दो भ्रमरों-कनालाप व मधुरप्रिय-का वार्तालाप समझ लेता है।¹ उस वार्तालाप से सूचना मिलती है कि अमुरराज बाण और राक्षसराज रावण दोनों ही सीता को प्राप्त करने के लिए उसके स्वयंवर मे भिड़िला आ रहे हैं।²

उक्त प्रसंग मे भ्रमरों का मनुष्यों के समान वार्तालाप नया योग शक्ति से उनका अवगमन ये दोनों ही अतिप्राकृतिक तत्त्व हैं। भारतीय विचारधारा सभी जीवों मे एक ही आत्मा की मत्ता स्वीकार करती है। इसी पारमार्थिक दृष्टि से मनुष्य व अन्यत्र जीवों मे कोई अन्तर नहीं है। विशेष शरीर और रूप तो पूवजन्म के कर्मों के परिणाम हैं। हमारे महाकाव्यों, पुराणों व लोककथा साहित्य मे ऐसी अनेक कथाएँ आई हैं जिनमे मनुष्य व अन्य जीव बुद्धि व चेतना के एक ही घरातल पर परस्पर व्यवहार करने दिखाए गए हैं। इसी प्रकार योगिक सिद्धियों मे भी भारतीयों की चिरकाल मे आस्था रही है। अतः परम्परागत भारतीय विश्वास की दृष्टि से बाल्म्यायन द्वारा भ्रमरों की बातचीत का आशय समझना कोई असंगत बात नहीं है।

सम्बद्ध प्रसंग मे नाटककार का उद्देश्य आगामी दृश्य मे दो असाधारण ध्वनियों—बाण व रावण की उपस्थिति की पूव सूचना देना है। भ्रमरों की बातचीत व योगशक्ति से उसका ज्ञान इसी उद्देश्य के लिए नाटककार द्वारा प्रयुक्त एक

1 नन्वय पवनतलावलम्बिनो मधुरप्रियोरेव ध्वनिराकल्पते।

(पुन कण दत्ता, सट्टवविस्मयम्) अहो। भगवतो योगीश्वरस्य प्रमादमहिमा, येनाहमेवविधा नामपि वचनावबोधमधुरा निदिमामादितज्ञानस्मि। तन्वाङ्गनायिकिमेनाज्ञानपत ?

प्रसन्नराघव, पृ 35 (चौलम्बा विज्ञाभवन, वाराणसी, 1963)

2 वही, पृ 35 37

चामत्कारिक युक्ति मात्र है। तथापि नाटकीय दृष्टि से इस विशिष्ट कल्पना की कोई संगति या मार्यकता सिद्ध नहीं होती।

पंचम अंक में यमुना, गंगा, सरयू, गोदावरी, तुंगभद्रा व सागर का मानवीकरण नाटककार की एक रमणीय कल्पना है जिसके लिए वह भवभूति का ऋणी प्रतीत होता है। भवभूति ने उत्तररामचरित में भागीरथी, तमसा, मुरला आदि नदी देवताओं की पात्रों के रूप में प्रस्तुत किया है। भारतीय अध्यात्म-भावना प्रकृति को भी मनुष्य के समान चेतन और संवेदनशील मानती है। उसकी दृष्टि में प्रकृति की सत्ता जीव-मृष्टि से पृथक् व सदृश्य नहीं, अपितु विराट् विश्वजीवन का ही एक अविभाज्य अंग है। इस आध्यात्मिक दृष्टिकोण के कारण भारतीय कवि सदा से प्रकृति में मानव भावों का ही नहीं, देवत्व व ईश्वरत्व तक का आरोपण करता आया है। प्रसन्नराघव का यह दृश्य भारतीय सस्कृति की इसी विशिष्ट विचारधारा पर आधारित है। किन्तु नाटकीय दृष्टि से इस दृश्य का भी विशेष महत्त्व नहीं है। नाटककार का एकमात्र उद्देश्य कतिपय घटनाओं की, जिन्हें वह दृश्य रूप में प्रस्तुत करना नहीं चाहता, सूचना देकर कथावस्तु को आगे बढ़ाना है। इस एक ही अंक में नदियों व सागर के वार्तालाप के माध्यम से रामवनगमन में लेकर हनुमान् के समुद्र-संघर्ष तक का विस्तृत वृत्तांश संक्षेप में सूचित कर दिया गया है। इस प्रकार यह समग्र अंक सूचनात्मक है तथा काय की दृष्टि से विकसक सा प्रतीत होता है। यह अवश्य है कि नाटककार की रमणीय कल्पना ने इस सूचनापरक अंक को भी विशेष आकर्षक बना दिया है। पर इसकी सजसे बड़ी दुबलता यह है कि नाटकीय कथा के साथ इसका कोई स्पष्ट संबंध नहीं है। नाटक के बीच यह समग्र अंक मुख्य कथा से असम्बद्ध व अप्रामाणिक सा लगता है। नाटक की अन्तश्चेतना व वातावरण के साथ भी इस अंक की संगति नहीं बैठती। नाटककार ने मात्र वस्तुयोजना की एक युक्ति के रूप में इसका मन्त्रिवेश किया है। यह भी उल्लेखनीय है कि यह प्रसंग मुख्यतः प्राकृतिक पदार्थों के मानवीकरण का उदाहरण है, अतिप्राकृतिक तत्वों के प्रयोग का नहीं।

षष्ठ अंक में एक महत्त्वपूर्ण अतिप्राकृतिक तत्व की योजना मिलती है। राम किष्किंधा पर्वत पर प्रहृष्टि के सान्निध्य में सीता के वियोग से अतीव व्यथित हैं। तभी उन्हें व लक्ष्मण को दो विद्याधरो-रत्नशेखर व चम्पकापीड-का वार्तालाप सुनाई देता है। रत्नशेखर ने मन्दोदरी के भाई चित्ररूप नामक दानव से इन्द्रजान विद्या की नमस्ति शिक्षा प्राप्त की है।¹ चम्पकापीड ने आग्रह पर वह उसे अपनी विद्या का

1 (पुनर्लेखन) वयस्य चन्द्रापीडः एवमेतन् । यया ह्यस्य तः सप्तमश्विनमासान्तिधेमयनाम्नी दानवस्य पुत्री चित्ररूपेण मन्दोदरीमनुबन्धितुं सजाया कृतानयान्वित्ररूपनाम्नो दानवराजस्य-मिन्द्रजानस्यमादशनेन रिचतम् ।

चमत्कार दिखाता है। वह उसके समक्ष लका में स्थित विमोहिनी सीता का दृश्य साक्षान् उरस्थित कर देता है। चरकापीड के साथ साथ गम व नक्षत्र भी इस सारे दृश्य को देखते हैं और अनुभव करते हैं कि घटनाएँ जैसे उनके सामने ही हो रही हैं। रावण की प्रणय-याचना और घमकियों के सामने सीता के अविचल प्रेम और पातिव्रत की दृढ़ निष्ठा का माक्षात् दर्शन कर राम भावविह्वल हो जाते हैं। उन्हें बार-बार यह याद दिलाना आवश्यक हो जाना है कि वे जो कुछ देख रहे हैं वह ऐन्द्रजालिक दृश्य है, वास्तविकता नहीं।¹

उक्त प्रसंग वस्तुयोजना व भाव-चित्रण दोनों दृष्टियों से सार्थक है। इसके द्वारा एक ओर लका में सीता के वृत्तान्त की प्रत्यक्षवत् सूचना दी गई है और दूसरी ओर सीता व राम के पारम्परिक भावबन्ध का प्रभावशाली चित्र प्रकट किया गया है। किन्तु ऐन्द्रजाल का अभिप्राय नाटक की कथा में जिस प्रकार निविष्ट किया गया है वह नाटककार की प्रकुशलता का ही सूचक है। वह नाटक की कथा से उद्भूत नहीं होता, उस पर बाहर से आरोपित किया गया है। नाटकीय दृष्टि से साभिप्राय होने हुए भी वह कथावस्तु के साथ अनुम्यूत नहीं हो सता है।

यहाँ रत्नावली में वर्णित ऐन्द्रजाल के दृश्य की प्रस्तुत दृश्य के माथ तुलना करना लाभप्रद होगा। रत्नावली में ऐन्द्रजाल दिखाने वाला व्यक्ति एक मानव पात्र है, जबकि इस नाटक में वह एक विद्याधर है जिसने किसी दानव से यह विद्या मीखी है। दूसरे, रत्नावली में ऐन्द्रजाल का दृश्य वास्तविक प्रनीत होते हुए भी मिथ्या है। राजप्रासाद में आग लगने से किसी भी व्यक्ति या वस्तु को हानि नहीं पहुँचती। आग कुछ देर में अपने आप शान्त हो जाती है। दूसरी ओर प्रमत्तराघव में सीता-भम्बकशी दृश्य सर्वथा मिथ्या नहीं है, वह लका में घटित वास्तविक वृत्तान्त का विद्या द्वारा कराया गया सुदूर-दर्शन है जिसकी तुलना आधुनिक दूरदर्शन (Television) से की जा सकती है। यह दृश्य मिथ्या है तो इसी दृष्टि में कि वह राम के समक्ष किष्किष्ठा में घटित वृत्तान्त नहीं है, अभिनु बट्टा में बहुत दूर लका में सम्पन्न हो रही घटना है। विद्याधर की विद्या इसी में है कि वह लका में हो रहे कार्यक्लाप का दशन सुदूर किष्किष्ठा पर्वत पर स्थित व्यक्तियों के लिए सुलभ बना देता है।

पष्ठ अंक के उक्त ऐन्द्रजालिक दृश्य में ही त्रिजटा सीता की आज्ञा से खेचरी² (आकाशचारिणी) बनकर हनुमान् द्वारा किये गये लकादहन व ममुद्रलघन की सूचना

1 अलमिह सभ्रमेण, विद्याधरोपनीतमिन्द्रजालर खल्लेतत् । (6, पृ० 317), भाषा। किमिदमैन्द्रजालिकविलोकनादलीकमेव सभ्रम्यते (6, पृ० 334), भाषा। किमिदं लकावृत्तान्तानुसारिणि विद्याधरणीने महेन्द्रजाले पुनः सभ्रम्यते । (6, पृ० 355)

2 सीता-हता त्रिजटे । खेचरी भूत्वा प्रेसस्व तावत्स्य वृत्तान्तम् । त्रिजटा तथा (इति निष्कान्ता) बही, 6 पृ० 352

देती है ।¹ इस अतिप्राकृतिक तत्त्व द्वारा नाटकीय कथा को अनावश्यक विस्तार में बढ़ाने का प्रयत्न किया गया है जो सराहनीय है ।

सप्तम अंक में नाटककार ने राम-रावण युद्ध का वर्णन एक विद्याघर-युगल द्वारा कराया है ।² भारतीय नाट्यशास्त्र के अनुसार युद्ध-दृश्य का मंचीय प्रदर्शन वर्जित है, अतः नाटककार को उसे वर्णनात्मक रूप में उपस्थित करना पड़ा है । युद्ध-वर्णन के लिए दिव्य पात्रों-विशेषकर विद्याघर पात्रों की याचना की परम्परा भास के समय से चली आ रही थी, यह हम पहले बता चुके हैं । प्रसन्नराघवकार ने सप्तम अंक में राम-रावण युद्ध के प्रसंग में इसी प्राचीन व माग्य परम्परा का अनुसरण किया है । युद्ध समाप्त होने तथा अग्नि परीक्षा में सीता के सफल होने पर विद्याघर युगल पुलोमजा को उसकी सूचना देने के लिए स्वर्ग चला जाता है ।³

यह उल्लेखनीय है कि अनेक पूर्ववर्ती राम नाटकों के सामान जयदेव ने भृश प्रमिद्वेषता के आविर्भाव का वर्णन नहीं किया । इसका कारण संभवतः नाटक को अनावश्यक विस्तार से बढ़ाने की नाटककार की सीद्ध इच्छा है । विस्तार-परिहार ही यह प्रवृत्ति नाटक में अनेक स्थलों पर प्रकट हुई है । रामनाटकों की अनेक असंगत कल्पनाओं में भी नाटककार ने अपनी कृति को बचाने का पूरा प्रयास किया है । उदाहरणार्थ, महावीरचरित, अनघराघव व बालरामायण में राम के वनगमन की पृष्ठभूमि के रूप में भवभूति, मुरारि व राजशेखर ने परकाय प्रवेश व रूपपरिवर्तन की जो भौंटी कल्पनाएँ की हैं उन्हें जयदेव ने नहीं दोहराया है ।

अन्त में निष्कर्ष के रूप में कह सकते हैं कि जयदेव अतिप्राकृतिक तत्वों में विनियोग में किसी मौलिक दृष्टि का परिचय नहीं दे सके हैं । उनका प्रयोग अधिकतर उन घटनाओं की सूचना देने के लिए किया गया है जिन्हें रमंच पर दृश्य रूप में उपस्थित करना नाटककार को इष्ट नहीं है । पष्ठ अंक में इन्द्रजाल की कल्पना नाटकीय दृष्टि से साधक होते हुए भी कथावस्तु में बाहर से ठूँसी हुई-सी लगती है । इससे स्पष्ट है कि जयदेव ने रामकथा में एक नये अतिप्राकृतिक तत्त्व की कल्पना की, पर वस्तुयोजना के पर्याप्त बीजल के अभाव में वे उसे नाटकीय कथा का सहज व स्वाभाविक अंग नहीं बना सके ।

कतिपय प्राचीन लुप्त राम-नाटक

राम कथा पर आधारित कतिपय प्राचीन नाटक दुर्भाग्य से अब प्राप्त नहीं

1 वही, ॥ 49-50

2 वही, 7 पृ० 384-410

3 विद्याघर—संक्षेपः । कर्णामृत पुलोमजाय निवेदयाम् । वही, 7 पृ० 410

होते । किन्तु नाट्यशास्त्र व अलंकारशास्त्र के ग्रंथो मे उनके जो उद्धरण या सन्दर्भ दिये गये हैं उनसे उनकी विषयवस्तु तथा अन्य विशेषताओ का कुछ अनुमान लगाया जा सकता है । डा० बी० राघवन ने अपनी पुस्तक 'सम् लॉस्ट राम प्लेज्'¹ मे ऐसे कुछ नाटको का विवरण प्रस्तुत किया है । इन नाटको मे नाटककार की मौलिकता मुख्यतः दो दिशाओ मे व्यक्त हुई है । एक तो कुछ ऐसे पात्रो के चरित्र का परिष्कार करने का प्रयत्न किया गया है जिनका आचरण मूल कथा मे विवाद या आलोचना का विषय था । दूसरे, इनमे रूपपरिवर्तन, जादू, वच्चा, छद्म आदि राक्षसी माया के विभिन्न रूपो का प्रयोग किया गया है ।² यद्यपि राक्षसी माया के ऐसे कुछ प्रसंग रामायण मे भी आये हैं पर नाटककार ने उन्हें अपनी मर्जनात्मक कल्पना द्वारा और भी विकसित कर लिया है । डा० राघवन द्वारा वर्णित ऐसे कुछ नाटको मे अति-प्राकृतिक तत्वो का भी प्रयोग हुआ था । विभिन्न स्त्रियो से ज्ञात इन्ही तत्वो का यहा संक्षिप्त उल्लेख किया जा रहा है ।

रामायुद्ध भवभूति और वाक्पतिराज के आश्रयदाता राजा यशोवर्मा (८वीं शती ई० का प्रारम्भिक भाग) द्वारा रचित इस नाटक मे शूराणां के विरूपीकरण से लेकर राम के राज्याभिषेक तक की रामायण की कथा छह अङ्को मे अक्षिप्त थी । यशोवर्मा मूल रामकथा मे मनमाने परिवर्तन किये 'ज्ञान के विरुद्ध थे । 'कथामार्गे न चानिक्म' उनका आदर्श था, जैसा कि इस नाटक की प्रस्तावना से उद्धृत एक श्लोक से विदित होता है ।³ यही कारण है कि इनमे रामायण के विरुद्ध किसी नये अति-प्राकृतिक तत्त्व का प्रयोग नहीं किया गया । पञ्चम अङ्क मे रावण द्वारा माया सीता का निर्माण व शिरच्छेद⁴ तथा षष्ठ अङ्क मे अग्नि मे प्रविष्ट सीता को लेकर अग्नि-देवता का प्रादुर्भाव⁵—ये दोनो ही अतिप्राकृतिक तत्त्व रामायण पर आधारित हैं । डा० राघवन का अनुमान है कि इस नाटक मे राम-रावण युद्ध का वर्णन विद्याधर पात्रो द्वारा कराया गया था ।

1 अलम्पथार्ड यूनिवर्सिटी, अलम्पथार्ड शहर 1961

2 इ सम् लॉस्ट राम प्लेज्, पृ० 10-11

3 शू गारप्रकाश, भाग 2, पृ० 411 पर उद्धृत ।

4 नाट्यदर्शकगारो ने इस स्थल मे सीता के वधरूप विघ्न न उत्पन्न विमतसहि मानी है । 'अत्र रावणेन यमायाख्यायितान्धापादनं तद्रूपेण व्यगनेन मोनाप्राप्तिविघ्नना विमश' ।

1 39 47 का चित्रित

5 यहा नाट्यदर्शकगारो ने निवहृण सहि का उपभूत नाभक अव माना है—

"तत्र प्रदिशति पटान्पेज सीतामाश्रयं बहूनि । सर्वे दृष्ट्वा मगधममुयाय आश्वर्यम् ।

नमो भगवते हुतात्मनाय इति प्रथमन्ति । अज्ञानिप्रविष्टसीताप्रत्युज्जीवनाद अन्धुत्प्राप्ति ।

वही, 1 64 113 स्वीकृति ।

सत्यहरिश्चन्द्र नाटक

रामचन्द्र (१२वीं शती ई० उत्तरार्द्ध) द्वारा प्रणीत इस नाटक मे सत्यवाणी राजा हरिश्चन्द्र की कथा कुछ सामान्य परिवर्तनों के साथ प्रस्तुत की गई है। एक दैवी योजना के अनुसार हरिश्चन्द्र को अपना राज्य खोकर दण्ड का द्रव्य चुकाने के लिए पुत्र व पत्नी सहित स्वयं को बेचना पड़ता है। अपने महान् त्याग और सत्त्व व कारण वह सत्य की परीक्षा मे पूर्ण सफल होता है तथा दैवी शक्तिमयी-चन्द्रचूड व कुमुदप्रभ द्वारा अन्त मे उमका अभिनयन किया जाता है। इसके वस्तु विन्यास मे नाटककार ने शाप द्वारा रूपपरिवर्तन,¹ मन्त्र-शक्ति द्वारा दूरस्थ व्यक्ति का आकर्षण,² औषधि द्वारा वरुणो का नास्तिकालिक उपचार³ आदि अतिप्राकृत तत्वों का प्रयोग किया है।

वीणावासवदत्त

भास-नाटकों की अनेक विशेषताओं से युक्त इस नाटक के अभी तक पाठ ही अंक प्राप्त हुए हैं। श्री के० वी० शर्मा के मतानुसार इसमे कम से कम दो अंक और रहे होंगे।⁴ उनके अनुसार इसकी रचना भासह (६०० ई०) व वल्लभदेव (१५वीं शती) के बीच के काल मे कभी हुई।⁵

नाटक की प्रस्तावना मे सूत्रधार के एक वचन से विदित होता है कि उज्जयिनी के राजा प्रद्योत ने शिवजी के अभिप्रेत व्यक्ति के साथ अपनी पुत्री वाम-वदत्ता के विवाह का निश्चय किया है।⁶ प्रथम अंक के अनुसार एक दिन भगवान् शंकर राजा प्रद्योत को स्वप्न मे दिखाई दिये तथा वासवदत्ता के भावी पति के गुणों का वर्णन कर अग्रतहित हो गये।⁷ ये गुण एक मात्र उदयन मे ही विद्यमान थे अतएव उसे वश मे करने की योजना बनाई गई। उक्त प्रसंग मे स्वप्न को एक दैवी निर्देश के रूप मे ग्रहण किया गया है।

1 हरिश्चन्द्र का परिवारक कृतत अवारमुख के शाप से शुगल बन जाता है।

2 सत्यहरिश्चन्द्र नाटक, 2 पृ० 19 (निजयनागर प्रेस, बम्बई, 1921)

3 दे० वही, 4 पृ० 38

4 दे० वही, 5 पृ० 53

5 दे० श्री के० वी० शर्मा द्वारा संपादित 'वीणावासवदत्त' की भूमिका (श्री कृष्णस्वामी शास्त्री रितचं इन्स्टीट्यूट, मद्रास, 1962)

6 वही, भूमिका, पृ० 16

7 वही, 13

7 राजा-तत स भगवान् सखतव्रतदम-इस्तनितर्षमीरेण मन धुतिप्रह्लादिना स्वरेणैक श्लोक-मुखा अन्तर्हित। अहमपि तेनध्वनिना प्रबुद्ध।
वही, 1 पृ० 6

तृतीय अंक के अनुसार योगपरायण विद्या द्वारा सोमो की दृष्टि बाधकर प्रज्वलित चिन्ता में प्रविष्ट हो जाता है।¹ लोग समझते हैं कि वह चिन्ता में जलकर भस्म हो गया, पर वास्तव में वह एक भ्रमात्मक दृश्य था। वस्तुतः योगपरायण चिन्ता को लापकर तथा अन्धकार में विलीन होकर एक पागल के रूप में उन्मत्तचित्ति पहुँच जाता है।

कुवलयारवली या रत्नपाञ्चालिका

यह रसार्णवमुखाकर के लेखक श्री भूपाल (१४वीं अनी ई०) द्वारा रचित चार अंकों की नाटिका है। नाट्यशास्त्र के एक प्रतिष्ठित आचार्य की कृति होने के कारण यह नाटिका विशेष महत्त्व रखती है। इसके कुछ पात्र जैसे—कृष्ण, नारद, रत्नमणी, मन्मथ मा आदि पौराणिक हैं, तबित्त कहानी पौराणिक सातों दूर भी पूरी तरह काल्पनिक है।

कथा में कुछ अनिप्राकृतिक तत्वों का प्रयोग हुआ है। ब्रह्मा की प्रेरणा से घूमि एक सुन्दरी वन्या कुवलयारवली का रूप धारण कर लेती है² जिने नारद धर्म-पिता के रूप में रत्नमणी के पास श्याम के रूप में छिड़कर उसका वर पूछने के बहाने चले जाते हैं। वे जाते समय पुत्री को एक अद्भुत अगूठी देने हैं जिसमें पहिने से वह पुरुषों की दृष्टि में रत्नों में निर्मित पुत्री दिखाई देने लगती है, किन्तु स्त्रियों की दृष्टि में स्त्री ही रहती है।³ इस नाटिका का वस्तुिक नाम 'रत्नपाञ्चालिका' (रत्नों की पुतली) इसी अद्भुत घटना पर आधारित है। एक बार वह अपनी मन्त्री चन्द्र-सेना के साथ राजोद्यान में घूमने जाती है। वहाँ कृष्ण होने हैं जो इस बात में आश्चर्य में पड़ जाते हैं कि चन्द्रसेना एक पुत्री में कब बात कर रही है? उन्हें मन्त्रेष्ट होता है।⁴ इसी बीच वह काम काण्डिक अगूठी कुवलयारवली के हाथ से गिर जाती है तब वह कृष्ण को एक सुन्दरी वन्या के रूप में दिखाई देती है। वह अपना भे-

1 योगपरायण (आमगलम्) बद्धविदानी विद्या अनाता वनः । वही, 340-53

2 नारद — रत्नमणिम् ।

आनानि लक्ष्मि! भगवत्परायणरत्नम्—

सेवायुक्तं वन्यमती भगिनी पुरा तः ।

संवाचुता त्वमिव दबह्निनाय घाता

सम्प्रापितकुवलयारवलीरितनीन् ॥

कुवलयारवली, 4-10 (त्रिवेन्द्रम सङ्कलन निरीक्ष, लाहौर 1941)

3 शान्ति—देवि! किं मया दारिद्र्यं या स्त्रीदृष्ट्या स्त्री प्रतिभाति पुण्यदृष्ट्या रत्नपाञ्चालिकेति धृतम् । वही, 1 पृ० ॥

4 रत्नपाञ्चालिकेति धृतम् । वही, 1 पृ० ॥

सोऽनयाप्यनुमानेन नेति ५ वेमि किन्दिम् ॥

वही, 19, 10

जुल जाने के कारण चन्द्रलेखा को लेकर राजप्रासाद में चली जाती है। कृष्ण का भूमि पर पड़ी वह अद्भुत अगूठी मिल जाती है तथा वे उसके रहस्य की समझ जते हैं। कुवलयाम्बरी को अगूठी का ध्यान आता है ता वह पुन उद्यान में लौटती है जहाँ कृष्ण से उमकी भेंट होती है। इस भेंट से दोनों के हृदय में परस्पर अनुराग जाग्रत होता है। बाद में प्रासाद में अनेक बार उनका गुप्त मिलन होता है। एक बार सत्यभामा उसे कृष्ण के साथ देखकर मशक हो जाती है और रक्मिणी को इसकी सूचना दे देती है। क्रुद्ध रक्मिणी कुवलयाम्बरी को अपने महल में बन्द करा देती है, परन्तु एक राक्षस उसे वहाँ से उड़ा ले जाता है।¹ तब रक्मिणी की प्रार्थना पर कृष्ण उसे छुड़ाने जाने हैं। इसी बीच नारद रक्मिणी के पास आकर कुवलयाम्बरी की वास्तविक कथा बताते हैं। रक्मिणी नारद के परामर्श से कुवलयाम्बरी का कृष्ण में विवाह करा देती है।

नाटिका की उक्त कथावस्तु में भूमि द्वारा सुन्दरी कन्या का रूप धारण करना तथा अद्भुत अगूठी के प्रभाव से कुवलयाम्बरी का पुरुष भाव की दृष्टि में रत्नपा गतिका दिखाई देना अतिप्राकृतिक तत्त्व हैं। इसकी नायिका कुवलयाम्बरी एक अविद्यमान पत्नी है तथा नारद व दानव को भी हम अनिप्राकृतिक पात्रों की श्रेणी में गिन सकते हैं। नाटक का मुख्य रस शृंगार है जिसका विप्रलम्भ पक्ष अधिक उभरा है तथा अद्भुत रस का उसके अंग के रूप में विधान किया गया है।

जानकीपरिणय

१७वीं सदी ई० के मध्यभाग में रामभद्र दीक्षित² द्वारा रचित इस नाटक का कौनो ने राम सम्प्रदायी सर्वाधिक लोकप्रिय नाटकों में से एक माना है।³ इसमें गीता के परिणाम से लेकर रावण-वध व अयोध्या में राम के राज्याभिषेक तक की कथा मात प्रकीर्ण में निबद्ध है। मोटे रूप में रामायण की कथा का अनुगमन करते हुए भी नाटककार ने इसके वस्तु-विधान में अनेक नूतन व सामाजिक कल्पनाओं का समावेश किया है। इस नाटक की सबसे बड़ी विशेषता यह है कि इसमें अनेक राक्षस पात्रों द्वारा मायाभय रूप ग्रहण किया गया है। रूपपरिवर्तन के इस

1 मुगधिया-भट्टारक । मयच्छन्दापात्राणि ३ कुवलयाम्बरी

केनाप्यनागन्तिने महाहनि ध्यातुं भवे ।

बही, 4 60

2 नाटक की प्रस्तावना के अनुसार यथगम दीक्षित के पुत्र तथा बङ्गाल नल्लदीप के गौरव से। इन्होंने स्वयं को कोण्डिय गौरव का बनाया है। ये भीतरूष मछी, मोरनाथ तथा बाल रूप में शिव से तथा अद्भुतपञ्च के रचिता महादेव के समकालीन मान गये हैं।

3 २० इण्डियन ड्रामा, पृष्ठ 157

धर्मिष्ठान (Mouff) का लेखक ने इस सीमा तक प्रयोग किया है कि रूप बदलने वाले राक्षस लोग स्वयं ही उनके कारण उद्ध्वान (Confused) हो जाते हैं।

प्रथम अंक में रावण के मंत्री मारण के परामर्श से यह नय दिया जाता है कि सीता की प्राप्ति के लिए रावण राम का, माया यक्षमण का व विद्युज्जिह्व क्षीणिक का रूप धारण कर दिव्यामित्र के आश्रम में जायेंगे जहाँ जनक राम के साथ सीता का विवाह करने के लिए आये हुए हैं। स्वयं दिव्यामित्र उस समय राम को लाने के लिए घोड़े पर सवार हुए हैं। रावण मारण व विद्युज्जिह्व निरुद्धरिणी विद्या से प्रदग्ध होकर दिव्यामित्र के आश्रम में गये हैं।¹ दूसरे अंक में बताया गया है कि दिव्यामित्र ने घोड़े पर जान में पूर्व सीता = सीता में 'राक्षसान्धरकरा' नामक मणि से जोड़ दो कटक (कण) पहनाये थे, जिनके कारण वह राक्षसों की दृष्टि में प्रदग्ध रहती है।² राक्षस लोग इन कटकों को छन में प्राप्त कर लेने हैं जिससे सीता प्रदग्ध से दृग्ग हो जाती है। तृतीय अंक में राक्षस मंत्री व अपनी मा ताडना व नाई सुबाहु के वज्र का घटता लेने के लिए राम को जीवित ही बिना में प्रविष्ट करान की योजना³ की व्यावहारिक रूप देना है। इस योजना के अनुसार वह स्वयं दिव्यामित्र के शिष्य काश्यप का तथा कराल नामक राक्षस राम के सखा मित्र का रूप धारण कर लेने हैं। इसी बीच वास्तविक पिता व काश्यप भी घटनास्थल पर आ जाते हैं, किन्तु राम उन्हें राक्षस और मायारूपधारी राक्षसों को गिरा व काश्यप समझते हैं। सभी मध्यम मा मायामय सीता का आतनाद सुनाई देता है, वह अपने पिता की मृत्तु के शोक में अग्नि-विना में प्रवेश कर जाती है। राम भी उसका अनुगमन करना चाहते हैं, पर मारीच की मूर्खता से भारा रहस्य छुन जाता है। सभी राम के वाद-वर्ष से राम जिना महत्या बन जाती है, वह राक्षसों की भाषा का भेद खोल देती है। अतः राक्षस मृग का रूप धारण कर भाग निकलते हैं। चतुर्थ अंक में पूर्व निर्धारित योजना के अनुसार रावण राम का, सारण लक्ष्मण का तथा विद्युज्जिह्व दिव्यामित्र का रूप धारण कर आश्रम में स्थित जनक स भेंट करत हैं। सभी इन्द्र

1 दशानन—अर्था विद्याप्रभाव । न केवलमप्यन न जनो न पश्यतीति, न शूनोति वचनानि च । जानकी परिणय, १ पृ ३२ (श्री योजनान्त्री जने इरा तपारिण नरदे १८७६)

2 शीतलती—मुच्यते, त्वा भणामि, त्रिपटुया करकौश्लमुपेक्ष्य तत्र नमदशाया हस्त कटक दृग्गमामावितम् । यत तानकीतिन रागभाषाकरमपिपटिज जनकीहस्त आयु ऊचेति तव हस्तै सपपितनातीति । कनिष्ठा रागभाषाकरा मणि ।

बन्दी, ३ पृ ६२ (७)

3 कराल—ईषटकरमेवैतद्विद्विनीमावस्य—

विप्रियधवनात्मक पतन्ती नृत्वात्ने ।

मापाभीतामनुषयेत् पतन्तीरेषणीवात् ॥

बन्दी ३ १३

का गुप्तचर एक शम्भुर्व नेपथ्य से सूचना देता है कि राजस लोग राम, लक्ष्मण व विश्वामित्र का रूप धारण कर आश्रम की ओर आ गये हैं। अनन्तर वास्तविक राम, लक्ष्मण व विश्वामित्र आश्रम में आते हैं पर जाक उन्हीं को मायारूपधारी राक्षस मानते हैं। अपन सन्देह के निवारण के लिए जनक प्रतिज्ञा करते हैं कि शिव का धनुष चढ़ देने वाले व्यक्ति के नाय ही जानकी का परिणय होगा। इस बीच माया राम, लक्ष्मण व शैशिक दृश्य रूप में बहा मे खिसक जाते हैं किन्तु तिरस्करिणी विद्या द्वारा अदृश्य होकर निकट ही उरस्थित रहते हैं। उधर वास्तविक राम शिव धनुष को चढाकर सीता के साथ विवाह करने है।

पचम अंक मे राम पर आसक्त शूषणम्बा सीता का¹ और सीता पर आसक्त विराध राम का² माया रूप धारण करते हैं, पर एक दूसरे को ही वास्तविक राम व सीता समझने की भूल कर बैठते हैं।³ विराध सीतारूपधारिणी शूषणम्बा को लेकर आकाश मे उड़ जाता है पर जटायु उनके मार्ग को रोक लेता है। तब वे भूमि पर उतर आते हैं तथा एक-दूसरे का वास्तविक रूप पहचान कर बड़े सज्जन होते हैं।

षष्ठ अंक मे उपनम-प्रणीत एक प्रेक्षणक अप्सराओं द्वारा रावण के समक्ष अभिनीत किया जाता है। लका मे बन्दिनी सीता भी विभीषण की पुत्री अनला से प्राप्त राक्षसान्धकारमणि मे जड़े बटव को पहन कर अदृश्य रूप मे उस प्रेक्षणक का देखती है। सप्तम अंक मे शूषणम्बा 'पणादिनी' नामक एक तापसी का माया रूप ग्रन्थ कर प्रयोध्या पहुच जाती है और भरत व शत्रुघ्न को राम, सीता, सुग्रीव, हनुमान् आदि की मृत्यु की झूठी खबर देकर भ्रान्त कर देती है। वे शोकविह्वल होकर विताप प्रवेश करन ही वात है कि हनुमान् यथासमय बहा पहुच कर उन्हें राम आदि के प्रागमन की सूचना देत हैं जिसमे उक्त दुःखद स्थिति टल जाती है।

उक्त विवरण मे स्पष्ट है कि रामभन्द्र दीक्षित ने प्रस्तुत नाटक मे माया द्वारा रूप परिवर्तन तथा तिरस्करिणी विद्या व अद्भुत मणि के प्रभाव से अदृश्यता—इन दो अतिप्राकृतिक तत्वों का विशेष रूप से प्रयोग किया है।

1 शूषणम्बा—इदानीं जानकीरूपमशनस्य दूरतो राममेकाकिन निर्वृत गृहीत्वा हेमवृट्प्रेतप्रदेश एतन् यथामनारथं विहरिष्ये ।
बड़ी, 5 पृ० 266

2 विराध—जेनू तव विषयमद्भुतवाटुनरव
सोमित्रिरेव मम दासरी बधा वा ।
तज्जानकी रघुनिभोरजनस्य रूप
रने दवीयमि हर्षवहरे यषेष्टम ॥
बड़ी, 34

3 सम्मथ—आर्या सीता विदग्धेव राममावृत्ति रागनीम ।
आर्यबुद्धयान्धयेवा प्रतिवक्ति यद्विजन् ॥
बड़ी 535

अद्भुतदर्पण

जानती परिणय के समान यह नाटक भी अनेक प्रकार के अद्भुत तत्वों से युक्त है। इनके रचयिता महादेव रामभद्र दीक्षित के समकालीन थे। इस अंक के इस नाटक में प्रगट-दीर्घ से लेकर रावण-वध तथा राम के राज्याभिषेक तक की कथा अंकित है। इसमें अद्भुत दर्पण नामक एक मणि के अभिप्राय का प्रयोग किया गया है जो इसके नामकरण का आधार है। यह मणि मय दानव द्वारा अपने जामाता रावण को भेंट में दी गयी थी। इसकी यह विशेषता है कि तीन योजन दूर तक की ममस्त वस्तुएं तथा कियाए इसमें प्रतिबिम्बित होती हैं।¹ यह मणि सयोग से राम के हाथों में पड़ जाता है। इसके द्वारा राम व लक्ष्मण लंका में स्थित रावण के कार्य-कलाप तथा सीता के वृत्तान्त का प्रत्यक्षचक्षु देगते हैं।

आ० एम० के० दे० के विचार में महादेव ने अद्भुत दर्पण की कल्पना प्रसन्नराघव के छठे अंक के अनुकरण पर की है।² जैसाकि पहले कहा जा चुका है³ प्रसन्नराघव के इस अंक में विद्याधर रत्नशेखर द्वारा अरुण मित्र चम्पकापीठ को एक ऐन्द्रजालिक दृश्य दिखाया गया है। रत्नशेखर ने मय दानव के पुत्र चित्ररूप से यह विद्या सीखी है। इसके द्वारा वह किष्किन्धा पर्वत पर बैठे-बैठे ही लंका में स्थित सीता का वृत्तान्त अपने मित्र को दिना देता है। समीप में स्थित राम व लक्ष्मण भी सयोगवश इस दृश्य को देख लेते हैं। अद्भुतदर्पण में 'ऐन्द्रजाल' का स्थान मणि ने ले लिया है, किन्तु दोनों का कार्य-सूत्र वस्तुओं व व्यापारों का दर्शन समान है।

अद्भुत प्रभाव से सम्पन्न अगूठी मणि आदि वस्तुओं का प्रत्यभिज्ञान, अद्वैत, मूल रूप की प्राप्ति आदि के साधन के रूप में संस्कृत नाटक में बहुत पहले से ही प्रयोग होता रहा है। शाकुन्तल, विजयमोक्षायी, अविमारक, आश्वर्यचूडामणि आदि में हम विभिन्न उद्देश्यों के लिए इनका उपयोग देख चुके हैं। अद्भुत दर्पण में नाटककार ने 'मणि' के परम्परागत अभिप्राय का एक नये रूप में प्रयोग किया है।

प्रस्तुत नाटक में राक्षसों के रूप-परिवर्तन तथा अन्य मायामय व्यापारों का भी समावेश मिलता है। प्रथम अंक में राम की विभीषण का यह संदेश मिलता है

1. गम्बर— अथवा अस्ति महाप्राज्ञः शिवरत्नः शङ्करेण गन्तव्यं न

दशमोपदीष्टो महाप्रानिरद्भुतदर्पणो नाम।

प्रतिफलनि यत्तु गच्छ वस्तु यदा योजनवितपात।

मत्तत्त्वियारब्ध सर्वा विना पुन मन्त्रिणी युक्तिम॥

(अद्भुतदर्पण, 1. 23 (विषयसागर प्रेस, बरौ, डिग्री सम्मरण, 1939)

2. २० हिस्ट्री ऑफ़ संस्कृत लिटरेचर, पृ० 46।

3. दे० प्रस्तुत प्रबन्ध, पृ० 386-387

कि राक्षस योग मायाप्रधान युद्ध की तैयारी कर रहे हैं तथा इस कार्य के लिए शम्बर, भय, विद्युज्जिह्व आदि को नियुक्त किया गया है, अतः हमारे पक्ष के लोगो को सावधान रहना चाहिए ।¹ इसी अंक में शम्बर नामक असुर दधिमुख वानर का रूप धारण कर राम व लक्ष्मण को अगद के राक्षस-पक्ष में सम्मिलित हो जाने की मिथ्या सूचना देता है । उनके व्यवहार ने जाम्बवान् को सन्देह होता है और वह पकड़ लिया जाता है । विन्तु भाग में ही वास्तविक दधिमुख को आता देख कर वह तिरोहित हो जाता है ।² द्वितीय अंक में शम्बर पुनः दधिमुख के रूप में और तृतीय में तारकेय (अगद) के रूप में राम व लक्ष्मण के पास आता है किन्तु जाम्बवान् द्वारा पुनः पकड़ लिया जाता है एक बन्दी बनाकर किष्किना की गुहा में भेज दिया जाता है । नाटक में विभिन्न अवसरों पर राजस लोग सुग्रीव, राम व सीता के मायामय बड़े मस्तकों का दिखाकर अपन प्रतिपक्षियों को भ्रान्त करने का प्रयत्न करते हैं । पंचम अंक के एक ऐसे ही प्रसंग में विद्युज्जिह्व की योजनानुसार छपणला सीता को माया राम का बड़ा हुआ सिर दिनाती है³ जिसमें वह (सीता) मूर्च्छित हो जाती है । तब विजटा, भरमा आदि सीता की परिवारिका राक्षसिया उसे आश्वस्त करने के लिए अपनी माया द्वारा एक नाटिका प्रस्तुत करती हैं । इस माया नाटिका में पहले राम व लक्ष्मण जमरा कुम्भजण और मेघनाद से युद्ध करते हैं और फिर रावण के साथ ।⁴ नाटिका में विह्वल (माया) राम, विह्वललक्ष्मण व विह्वलरावण को हमने पात्रों के रूप में उपस्थित किया है । इस नाटिका की अणोरुचन में स्थित सीता व रावण तो देवने ही हैं, राम और लक्ष्मण भी अद्भुत दर्पण के द्वारा तथा के बाहर में ही उनके देव लेते हैं ।

युद्ध-विराम में अनेक प्रकार के अतीविक्रमों का उल्लेख मिलता है । मेघनाद माया द्वारा आकाश में अथवा हाकर युद्ध करता है ।⁵ उसके द्वारा प्रयुक्त मन्त्रात्मक नागास्त्र में सब अस्त्रों का छा जाता है ।⁶ राम के साथ युद्ध में रावण प्रसङ्ग रूप धारण कर नेता है और उसका प्रतीकार करने के लिए राम भी ऐसा

1 अतः मायाप्राय मादृष्यमिति तदर्थं च भयशम्बरविद्युज्जिह्वप्रभृत्प्राणीषो पररादिमाया विवृणुमः । बही, पृ० 12

2 शम्बर (महर्षोद्वेगम) स्मृत्या खलु दारण्यप्रहितं कार्यलक्ष्मणमन्त्रमन्त्रागिरास्य हन्ता ध्यामवहितेन धेतया यावदनुवाचयति तावत्पदुच्छ्रामनिरतिष्ठ सुग्रीववत्स्विकारं दधिमुखमेव सति विगोचरोद्भूय भया वचितोऽयं जलमस्तु नृकः । बही, पृ० 17 18

3 बही, 5 पृ० 58

4 दे० सप्तम व अष्टम अंक ।

5 बही, 49, 10, 12, 15

6 बही, 4 10, 16

ही करते हैं।¹ रावण के बटे हुए मन्त्रों के मग्न पर नये मन्त्रों का आविर्भाव², सीता का अग्नि प्रयोग तथा अग्निदेवता का प्रादुर्भाव³, पुष्पक विमान द्वारा गम, सीता आदि न. अयोध्या मे आगमन⁴ आदि बातें रामायण ने अनुसार ही हैं।

उक्त विवरण से स्पष्ट है कि यह मारा ही नाटक अनेक प्रकार के अनिप्राकृतिक तत्त्वों मे परिपूर्ण है। नाटककार का उद्देश्य इन तत्त्वों के प्रयोग द्वारा अद्भुत रम की निष्पत्ति करना है जो दस नाटक का प्रधान रम है। प्रायः सभी अद्भुत तत्त्व राक्षसी माया के विभिन्न रूप हैं। रामायण, महाभारत व पौराणिक कथाओं में वर्णित राक्षसों की मायाविनी प्रकृति का आधार पर नाटककार ने इन तत्त्वों की यात्रना की है। भवभूति, मुरारि, शक्तिभद्र, राजशेखर आदि नाटककार अपनी हृदयों में परकाय-प्रवेश, रूप-परिवर्तन आदि राक्षसी माया का पहन ही बिखर कर चुके थे, जिसे प्रस्तुत नाटककार को भी प्रेरणा मिली होती। सच तो यह है कि उनमें अपना मार्ग ध्यान अद्भुत तत्त्वों की योजना में ही लगा दिया है जिसने नाटक के मध्य भाग के साथ सम्पाद हुआ है। यही न त आत्मीय-प्रियाय न विषय में भी कही जा सकती है। अस्तु अद्भुत तत्त्वों की अभिनव योजना ही इन नाटकों की एकमात्र विशेषता है। यही कारण है कि ये केवल कौतूहल और आश्चर्य की सृष्टि करते हैं हमारे हृदय को नहीं। अद्भुत तत्त्वों की यात्रना की प्रक्रिया में भूतकथा और पात्र दासों का इनमें इतना विवृत कर दिया गया है कि उनमें सम्भारस्य ही पैदा होता है। अतः नाटककार की कसौटी पर इनका काह बहुत ऊँचा मूल्य नहीं माँगा जा सकता।

अनिप्राकृत तत्त्वों के प्रयोग की परवर्ती परम्परा कुछ सन्दर्भ

प्रस्तुत अध्याय में यहाँ तक हमने कुछ ऐसे नाटकों का अनिप्राकृतिक तत्त्वों की दृष्टि से परिचय दिया जो संस्कृत नाटक की परवर्ती परम्परा में अधिक अज्ञात रहे हैं या जिनका अनिप्राकृत तत्त्वों की दृष्टि से हमें अधिक महत्त्व प्रतीत हुआ।

अनिप्राकृत तत्त्वों का न्यूनाधिक प्रयोग परवर्ती काल के अन्याय किन्तु ही नाटकों में होता रहा है और यह परम्परा आधुनिक युग तक चली आयी है। हमारा उद्देश्य संस्कृत के केवल प्रमुख नाटकों में प्रमुख अनिप्राकृत तत्त्वों का विवेचन करना रहा है, अतः अपेक्षाकृत अन्यप्रमुख या अप्रमुख नाटकों का अध्ययन हमारे विषय

1 वनी, 9 3 4

2 वही, ॥ ५० ॥ 130

3 वनी, 10 10-11

4 वही 10 ५० 142-111

क्षेत्र मे नहीं आता तथापि अतिप्राकृत तत्त्वों के स्वरूप व प्रयोग की परवर्ती परम्परा के स्पष्टीकरण के लिए हम उनमे से कुछ का संक्षिप्त विवरण देंगे ।

रामकथा पर आधारित सुभट (१३वीं सदी का पूर्वाध) के 'दूतागद' में राम के दूत अगद की उपस्थिति में राक्षसी माया की सृष्टि मायामैत्रिणी रावण की मोद में आकर बँठ जाती है¹ किन्तु शीघ्र ही उसका रहस्य खुल जाता है । इस नाटक में चित्रागद व हेमागद नामक गण्यों द्वारा रावण-वध व पुष्पाक विमान द्वारा राम के अयोध्या-गमन की सूचना दी गयी है ।

सोमेश्वर (१३वीं सदी का पूर्वाध) के 'उल्लासराघव'² में सीता विवाह में लेकर राम के अयोध्या लौटन तक की राम-कथा आठ अंकों में वर्णित है । इसके अन्तिम अंक में लवणामुर का प्रणिधि कार्पटिक मुनि के वेष (रूप) में अयोध्या जाकर रावण के हाथों राम, सीता व लक्ष्मण की मृत्यु का मिथ्या समाचार देता है । इससे कौशल्या, सुमित्रा आदि अग्नि में प्रवेश के लिए तैयार हो जाती हैं, किन्तु तभी राम का विमान अयोध्या पहुँच जाता है और कार्पटिक का भेद खुल जाता है । स्व-परिवर्तन व प्रवचना के इस प्रसंग पर 'वेणीसहार' के अग्निम अंक का प्रभाव निनात स्पष्ट है । यहाँ भी नाटककार का लक्ष्य एक कृत्रिम परिस्थिति उत्पन्न कर करण रस के चित्रण में अपना नैपुण्य प्रदर्शित करना है किन्तु प्रारोपित व अनुसरणमूलक होने से यह प्रमा अभीष्ट प्रभाव उत्पन्न नहीं कर पाता ।

चतुर्थ अंक में कुमुदागद व कनकचूड़ नामक दो गण्य आकाश में उड़ते हुए अपने वातालाप में दशरथ की मृत्यु में लेकर विराघ के वध तक अनेक घटनाओं की सूचना देते हैं ।

'महानाटक' व 'हनुमन्नाटक' अनियमित नाटका की श्रेणी में गिने गये हैं ।³ इनकी मौलिकता, प्राचीनता व प्रामाणिकता के विषय में विद्वानों को संशय है । ये दोनों एक ही नाटक के दो पृथक् किन्तु अनेक अंगों में परस्पर समान संस्करण माने जाते हैं, जिनके वर्तमान रूप का संपादन संभवतः १३वीं शताब्दी में हुआ ।⁴ इनमें अधिकतर श्लोकों में रामकथा का परम्परागत रूप प्रस्तुत किया गया है । अतिप्राकृत

1 दे० दूतागद, पृ० 35 (चौधवा सस्कृत मिरीच, बनारस, 1950)

2 मम्पा०—मुनि पुष्कराज तथा भागीरथन जयचन्द भाई साहेब एल आरियण्टल इन्स्टीट्यूट बंबे, 1961

3 दे० कीच सस्कृत भाषा, पृ० 270

4 इनमें ३ महानाटक में दस और हनुमन्नाटक में चौदह अंक हैं । प्रथम के संकलनकर्ता मधुसूदन मिश्र तथा द्वितीय के सम्पादक मिश्र माने जाते हैं । एक विद्वन्ती के अनुसार हनुमन्नाटक मूलतः हनुमान् की इति है ।

नटको की दृष्टि से इसमे कोई नई विशेषता नहीं है तथा नाटकीय दृष्टि से भी उनका मूल्य नगण्य है ।

भाम्बराचार्य (१४वीं शती ई०) के 'उन्मत्तराघव' नामक प्रेक्षणक मे सीता दुर्वासा के तपोवन मे पुष्प-चयन के लिए प्रविष्ट होने पर ऋषि के शाप के अनुसार अग्निगो मे परिवर्तित हो जाती है । राम उमके विरह मे उन्मत्त होकर प्रलाप करते हैं । अन्त मे अगस्त्य ऋषि के अनुग्रह से उसे अपन वास्तविक रूप की प्राप्ति होती है ।^१ एक अंक का यह नाटक कालिदास के विजयोदयोदय के चतुर्थ अंक से अतीव प्रभावित है ।

रामपाणिवाद (१८वीं शती का पूर्वार्ध) के 'सीताराघव'^२ मे रामायण मे प्राप्त अनिप्राकृतिक तत्वो के अतिरिक्त मुख्य रूप से रूप-परिवर्तन की दो घटनाएँ आई हैं जिन पर पूर्ववर्ती राम नाटको का स्पष्ट प्रभाव है । रूप-परिवर्तन की पहली घटना दूसरे अंक मे आई है जहा ताडना और मुवाहू के वध का राम स बदला लेने के लिए मायावसु व करञ्जक नामक दो असुर क्रमशः दशरथ व सुमित्र का रूप धारण कर जनक की राजमभा मे उपस्थित होने हैं । उनका सख्य राम की शिवधनुष चढ़ाने और सीता के साथ विवाह करने मे रोकना है । लेकिन उनकी योजना सफल नहीं होती । वास्तविक दशरथ व उनके दल के जनकपुरी मे आने की बात सुनकर वे वहा से चुपचाप विसर्ग जाते हैं । राक्षसी माया की दूसरी घटना चतुर्थ अंक मे आयी है जहा शूर्पणखा की सखी अयोमुखी मन्थरा का रूप धारण कर कंकेयी को दशरथ से दो वर मागने के लिए प्रेरित करती है । नाटक के अनुसार शूर्पणखा राम पर प्राप्त थी, इसलिये वह चाहती थी कि राम वन मे आ जायें और उन उनका सान्निध्य प्राप्त हो ।

राम-कथा के समान कृष्ण कथा भी परवर्ती मस्कृत नाटककारो का प्रिय विषय रही है । रविवर्मभूष (१३वीं शती उत्तरार्ध) का 'प्रद्युम्नाभ्युदय' नाटक^३ हरिवंश पुराण मे अष्टिन^४ प्रद्युम्न व प्रभावती के प्रणयाख्यान पर आधारित है । इसके तृतीय अंक मे नामक प्रद्युम्न निरम्बरिणी विद्या से प्रच्छन्न हकर नायिका प्रभावती से मिलने के लिए बाह्योद्यान मे जाता है । चतुर्थ अंक मे नारद व कृष्ण

१. व्यसत्य—अहमेवाक्रीमस्मदाश्रये निष्ठन्तोमिहस्तु प्लवमानामदृष्टपूर्वा हरिणी समन्विता जानकी निम्बि य स सख्यमेव शोषा मोक्षिता भवन्तिरुमनैषम् । उ० प०, पृ० १॥

२. सम्पा० शूरनाट कुञ्जत पित्त, त्रिवेन्द्रम सङ्घट्ट तिरोत्र स० १९२, त्रिवेन्द्रम १९५८

३. सम्पा० टी० गणपति शास्त्री, त्रिवेन्द्रम तिरोत्र स० ८, त्रिवेन्द्रम, १९१०

४. विष्णुपद, ९१-९७

आवाश में उड़ने हुए प्रद्युम्न व वज्रनाभ के मुद्र का वर्णन करते हैं जिसमें दोनों पक्षों की आग से अनीकृत प्रभाव वाले अस्तों का प्रयोग किया जाता है। इस नाटक में कृष्ण ईश्वर के अवतार के रूप में वर्णित हैं। भद्रनाट के विषय में कहा गया है कि मुनियों द्वारा दिये गए वरदान के प्रभाव में वह सर्वत्र अप्रतिहत रूप से आ जा सकता है तथा उसमें आकाशगमन की भी शक्ति है।¹

उक्त कथावस्तु पर आधारित हरिहर के (१६वीं-१७वीं शताब्दी ई० 'प्रभावतीपरिणय' में प्रद्युम्न मायामधुकर का रूप धारण कर पुष्पो के साथ प्रभावती के मन्त्र पुर में पहुँच जाता है।² इसी अंक में वह तिरस्करिणी से प्रच्छन्न होकर पुनः वही काम करता है।³ गद व साम्ब भी प्रद्युम्न से तिरस्करिणी विद्या सीखकर⁴ सुनाभ की पुत्रियों के मन्त्र पुर में प्रविष्ट हो जाते हैं।

रूप गोस्वामी (१६वीं शती) के 'विदग्ध-माधव'⁵ (७ अंक, व ललित माधव'⁶ (१० अंक) नाटकों में कृष्ण, राधा व गोपियों को प्रेम कथा को चैतन्य संप्रदाय के भक्ति सिद्धान्त के आलोक में नया रूप दिया गया है। ये नाटक वैष्णव रस-शास्त्र की मान्यताओं को मूल रूप देने के लिए रचे गये लगते हैं। इन दोनों की विषय-वस्तु लगभग एक ही है, केवल 'ललितमाधव' में उसे अधिक विस्तार दिया गया है। इनमें चन्द्रावली व राधिका विन्ध्यगिरि की पुत्रियाँ कही गई हैं। इसके द्वितीय अंक में श्रीकृष्ण द्वारा शल्लूट नामक असुर का वध वर्णित है। तृतीय अंक में बताया गया है कि विरहोन्मत्त राधिका यमुना में कूद पड़ती है और विलीन हो जाती है किन्तु एक आकाशवाणी द्वारा सूचना दी जाती है कि वह सूयमङ्गल को पार कर घरर लोच में पहुँच गई है। षष्ठ अंक में सत्यभामा व श्रीकृष्ण के विवाह की भागवत में वर्णित कथा को नया रूप देने का प्रयास किया गया है। इसके अनुसार सत्यभामा राधिका का ही अन्य रूप थी, उसे सूर्यदेवता ने स्वयम्भुव मणि सहित राजा मन्त्राजित् को दिया था।

1 कृष्ण — विद्यत दिन तातम्यामिमप्रथममे नाट्यप्रयोगेनैतुणपरितोषितमहमित्यन्तविचित्रवर सन्धर्वैषयो भद्रनामा नटः । स एतु प्रमिताकाशान्तरं सर्वत्राप्रतिहतप्रवेशम् । तत्पुनरेव सर्व साधनोपमः । प्रद्युम्नाभ्युदयः, १ पृ० ७

2 मायामधुकरोऽनु कृतवता किनाम मन्त्राजितम् ॥
प्रभावतीपरिणय, ४ १८ (चौधम्बा सस्कृत मिरीज, बनारस १९६९)

3 वही ५ पृ० १२७

4 वही ५ पृ० १२८

5 मत्पा० पृ० रघुनाथ शा, चौधम्बा सरस्वत मिरीज, बाणगमी, १९७०

6 मत्पा० प्रो० बाबूसाह शुक्ल, चौधम्बा सस्कृत मिरीज, बाणगमी, १९६९

रूपोत्सवामी के नाटक कवित्व की दृष्टि में उत्कृष्ट होने पर भी नाटकत्व की ऊँची ओर पर खरे नहीं उतरते। उनमें क्रिया-तत्त्व बहुत कम है। कृष्ण, राधा व गोविन्दों का प्रेम रहस्यवादी-भावना से ओतप्रोत है।

शेषकृष्ण (१८वीं शती का प्रारम्भिक भाग), के 'कसवध'^१ में नागवत के आधार पर कृष्ण-जन्म से लेकर कसवध तक की कथा सात अंकों में वर्णित है। इसमें कोई नये अतिप्राकृत तत्त्व नहीं मिलते। कृष्ण का व्यक्तित्व लोकोत्तर गुणा से युक्त बताया गया है। पहले वे गोकुल में अनेक असुरों का सहार करते हैं और आगे चलकर मथुरा में कम का।

वामन भट्ट द्वारा (लगभग १४०० ई०) के 'पावती परिणय'^२ में कुमार-सम्भव के आधार पर पार्वती की तपस्या व शिव के साथ उसके परिणय की कथा निबद्ध की गई है। इसके सभी पात्र दिव्य हैं अतः इसमें प्राकृत व अनिप्राकृत का विभाजन सम्भव नहीं है। प्रथम अंक में आकाशमातृ से नारद का पृथ्वी पर अवतरण व प्रणिधान द्वारा भोज्य का ज्ञान, द्वितीय में वनदेवता वासन्तिजा का आकाश माता से नन्दन वन में गमन, तृतीय अंक में नारद का निरस्करिणी विद्या से भद्रश्य होकर कामदेव का अनुमन तथा शिव द्वारा कामदेव का बहाना व रति की आशवासन देने हेतु आशवासणी इत्यादि रूढ़िगत अतिप्राकृत तत्त्व इसमें भी आये हैं पर वे नाटक के सर्वांगीण दिव्य परिवेश के ही अंग हैं।

हरिहर के 'भर्तृहरिनिबन्ध'^३ नामक पाच अंकों के नाटक में योगी गौरक्षनाथ भर्तृहरि की मृत पत्नी भानुमती को पुनर्जीवित कर देता है^४ किन्तु भर्तृहरि ममार में विरक्त होकर उसे त्याग देता है।

रामचन्द्र (१२वीं शती का अन्तिम भाग) के 'जीमुदीमित्राण्ड'^५ नामक प्रकरण में लोक कथाओं में गृहीत अनेक अनिप्राकृत तत्त्व आये हैं, जैसे-देवता से मन्त्र की प्राप्ति, शव में प्राण संचार, अदृश्यता आदि। इन तत्त्वों द्वारा नाटककार ने कथा को रोचक व विस्मयकारी बनाने का यत्न किया है।^६ उहड़ी (१७वीं शताब्दी) का 'मल्लिकामारन' प्रकरण विषयवस्तु व पात्रों की दृष्टि से भवभूति के मालतीमाधव की छाया प्रतीत होता है। जहाँ मालतीमाधव में नायिका का हरण कापालिका द्वारा

१. निरुपमाकर प्रेम, बम्बई १८९४

२. बही, चतुर्थ संस्करण, १९२३

३. सपा० दुर्गाप्रसाद, रि० ना० प्रे० बम्बई, १८९२

४. गोरख —राजन एहि वेद्यमन्त्रोक्तं ते प्रियं प्रीति योगवन्धनं तत्र विषयं रूढ़ि दया रत्नं सगमय तवापनयामि निबन्धम्। भर्तृहरिनिबन्ध, ४ पृ० २१

५. दे० बी० सहाय दामा, पृ० २५८-५९

किया गया है वहाँ इसमें राक्षस द्वारा। मालतीमाघव के समान इसके पाँचवें अंक में नायक भारत श्मशान में प्रेतमिद्धि का प्रयत्न करता है।¹

रुद्रदेव या प्रतापरुद्रदेव (१४वीं शती का प्रारम्भिक भाग) द्वारा रचित 'ययातिचरित' में महाभारत के आधार पर राजा ययाति व जमिष्ठा की प्रणयकथा सात अंकों में निबद्ध है। इसमें केवल एक ही अतिप्राकृत तत्त्व—शुक्राचार्य के शाप में ययाति का वृद्धावस्था की प्राप्ति का उल्लेख मिलता है जो मूल कथा से गृहीत है। नाटक के अनुसार स्वयं शुक्राचार्य ही ययाति को शाप से मुक्त करते हैं।²

काचनाचार्य (१२वीं शताब्दी) के 'धनजयविजय' नामक व्यायोग में विराट की गायी का कौरवों द्वारा हरण करने पर उनका धनजय (भर्जुन) के साथ युद्ध होता है जिसका वर्णन इन्द्र व विद्याधर के वार्तालाप द्वारा किया गया है। नाट्यशास्त्र के अनुसार रगमच पर युद्ध का पदशन वर्जित है, इसीलिए संस्कृत नाटककारों ने प्रायः आकाशचारी दिव्य पात्रों द्वारा युद्ध-वर्णन कराया है।

प्रह्लादनदेव (१२वीं शती उत्तरार्ध) के 'पार्यपराक्रम' नामक व्यायोग में भी पूर्वोक्त कथा वर्णित है। इसके अंश में धामन्य अश्वत्थामा सहित विमान से आकर भर्जुन को उसकी विजय पर बधाई व आशीर्वाद देना है।

हरिहर (१३वीं सदी पूर्वार्ध) का 'शालपराभवव्यायोग' एक ऐतिहासिक नाटक है जिसमें लाट देश के राजा सिधुराज के पुत्र शाल व गुजरात के राजा वीरधवल के मंत्री वस्तुपाल का युद्ध वर्णित है। इस युद्ध में वस्तुपाल विजयी होता है। विजय के पश्चात् देवी की स्तुति की जाती है। तत्र आकाश से देवी के शब्द सुनाई देते हैं कि मैं प्रसन्न हूँ व आपकी कोई अन्य अभिलाषा हा तो उसे भी पूर्ण कर दूँ।³ इस पर देवी से पुनः प्रार्थना की जाती है और आकाश से उसके 'एवमस्तु' शब्द सुनाई देते हैं।⁴

विश्वनाथ (१४वीं सदी ई०) द्वारा रचित 'सौगन्धिकाहरण' नामक

1 वही, पृ० 258

2 ययातिचरित, 7 पृ० 74 (श्री सी० आर० शेषर द्वारा संपादित, गद्यरत्न मालिका-रिसच इन्स्टीट्यूट पुना, 1965)

3 सपा० तिरुत्त, निजयनाथर प्रेस, मद्रास, 1911

4 गायकवाड ओरिएण्टल लिब्रेरी स० 4 बडोदा 1917

5 सपा० भोगीलाल जयधर भाई साहबरा गायकवाड ओरिएण्टल लिब्रेरी स० 148 बडोदा 1965

6 शालपराभव-व्यायोग, पृ० 80,

7 वही, पृ० 23

8 सपा० व प्याख्याकार पं० कपिलगिरि, चौबीसा संस्कृत मीमीज, 1963

आयोग का बयानक महाभारत वनपर्व के एक अक्षर पर आधारित है। द्रौपदी के प्राण पर कुबेर के सगेवर मे दिव्य पुष्प लाने के लिए जाने समय भीमसेन की सन्ध्यादान पर्वण पर अपने ज्येष्ठ भाई हनुमान से भेंट होती है, पर वे एक दूसरे को पहचान नहीं पाते। दोनों के बीच दृग्-सुद्ध की स्थिति उत्पन्न होती है पर हनुमान भीम को पहचान लेते हैं तथा उसे दिव्य विद्या का उपदेश देने हैं। तत्पश्चात् भीमसेन कुबेर के दिव्य मरोवर में जाता है जहाँ उसका दशों में युद्ध होता है। इस बीच कुबेर स्वयं आकर सध्यस्यना करना है व भीमसेन को दिव्य पुष्प प्रदान करता है। इस प्रकार नाटकीय कथा के पात्र व वानावरण दोनों अनौचित्यता बिन्दे हुए हैं।

बिम्बरा (१०८०-६० ई०) की कणमुन्दरी^१ नाटिका की नायिका कर्णमुन्दरी विद्याधरराज की पुत्री है, अतः वह दिव्य स्त्री है। प्रस्तुत नाटिका मे चालुक्यराज के साथ उसके प्रेम व परिणय का वृत्त परम्परागत भविष्यानक मे वर्णित है। मदन (१३वीं शती) की 'त्रिजयश्री' या 'पारिजातमन्त्रो'^२ नामक नाटिका मे ब्रिम्बरे को ही एक भिन्ने हैं नायक अर्जुनवर्मा के वक्षस्वपत्र पर बिम्बे हुए एक माया मुन्दरी युवती में परिवर्तित हो जाती है। इस युवती के साथ राजा का प्रेम ही नाटिका की विषय-वस्तु है। माहितमदपरेणकार विभवनाथ १४वीं शती का उत्तरार्द्ध की चन्द्र-कला नाटिका मे राजा विजयराज के मन्त्री सुवर्द्ध को एक दिव्यवाणी सुनायी देती है जिसमे कहा गया है कि नायिका चन्द्रकला का जिसके साथ विवाह होगा उसे स्वयं महालक्ष्मी प्रकट होकर अभीष्ट कर देगी।^३ अन्त्योक्त्या ऐसा ही होता है। विजयराज व चन्द्रकला का विवाह होने पर महालक्ष्मी साक्षात् प्रकट होकर मण्डक को कर देती है।^४ विमलदेव के पुत्र विजयनाथ १८वीं शताब्दी की 'मृगाकलेखा' नाटिका मे बलिह के राजा कर्पूरविलस व मृगाकलेखा का प्रणय वर्णित है। इसमे जलपाल नामक एक गण्डत नायिका का हंगरा कर उसे काली व मदिरा में ले जाता है। नायक उस राक्षस का वध कर नायिका की रक्षा करता है। बाद मे जलपाल का भाई एक मत्त हाथी व रथ मे प्रतिग्राह लेत आता है विष्णु राजा उसका भी वध कर देता है।^५

१ निगमनाथ प्रेस नवई १८९५

२ टी कीट सस्कृत ग्रन्थ ५० २३६

३ मन्त्र मुनिपिम्बरी पारिजात पट्टीपत्रि ।

मन्त्री स्वयम्भुवराज वरमन्त्रे अन्त्योक्ति ॥

चन्द्रकला, १६ (मन्त्रा ४४५५५ अक्षर चौथवा विद्या मदन वाणनी १९६७)

४ मन्त्री — उल्लिखित चन्द्रकलापरिपट्टे अन्त्योक्ति तत्त्वान्तर दक्षिण । तत्त्वान्तरम-
त्यो वर युगी ४ । वृत्ति ४ ५० ८०

५ दे० ए० ए० विष्णु . पिटेटर बोर्ड् दी हिन्दू

कैलास पर्वत पर उतरते हैं। किसी अज्ञात शाप के कारण रावण का पुष्पक विमान भ्रमण हो जाता है। रावण अपने हाथों पर कैलाश को उठा लेता है पर शिव प्राने पदतल से कैलास को इतना दबाते हैं कि रावण की भुजा पर्वत के भार में कुचन भी जाती है। तब एक आकाशवाणी रावण को शिव की स्तुति करने के लिए शक्ति करती है। अनन्तर रावण के प्रार्थना करने पर प्रमथ शिव उसके समक्ष प्रकट होकर उसे प्राणीय व वरदान देने हैं। तब एक आकाशवाणी होनी है कि रावण का पुष्पक विमान तभी हिरेगा अब शिवजी विजया को शाप-मुक्त करेंगे। इस पर शिव विजया का शाप समाप्त कर देते हैं।¹

कालिदास तर्काचार्य के 'नलदमयन्तीय' में नायक नल में अट्टमना की शक्ति बनाई गई है जो मूलकथा के अनुसार है। इसमें कलि के द्वारा दमयन्ती को यह शाप दिया गया है कि वह अपने पति के माहचरं मुख में बधिन होगी। इस शाप के प्रभाव में ही नल दमयन्ती को पूरी तरह भूल जाता है।² नाट्यकार को इस कल्पना पर शाकुन्तल का प्रभाव स्पष्टतया दृष्टिगोचर होता है।

प० छत्रजूराम शास्त्री के 'दुर्गाभ्युदय' नाटक में भगवती दुर्गा द्वारा विभिन्न धनुरों के बध की पौराणिक कथा सात अधो में निबद्ध है। इसका समग्र कथाजगत् अतिप्राकृतिक है जिसमें भगवती दुर्गा बह्मा विष्णु, नारद, इन्द्र आदि विभिन्न देवी पात्रों के प्रतिमानवीय काय वर्णित हैं।³ काव्यशैली के स्तर पर यह नाटक एक उत्कृष्ट कृति माना गया है, किन्तु नाटकीय गुणों की दृष्टि से उतना सराहनीय नहीं है।

डॉ० बी० राधवन के 'लक्ष्मीस्वयंवर' 'रासनीसा' तथा 'कामशुद्धि' नामक एकाकी नाटकों की कथाएँ पौराणिक हैं, अतः उनका वातावरण, घटनाएँ व पात्र अनेक अतिप्राकृत तत्त्वों से युक्त हैं जो प्रायः मूल स्रोतों पर आधारित हैं।⁴

प्रस्तुत अध्याय में हमने सस्कृत नाटक के ह्रामयुग के कतिपय प्रसिद्ध, बहु चर्चित ग्रन्थों का प्रकाशन के कारण सुलभ नाटकों का अतिप्राकृत तत्त्वों की दृष्टि से कही विस्तारपूर्वक और कही संक्षेप में परिचय दिया। यह कहने की आवश्यकता नहीं कि हमने ह्रासकाल के जितने नाटकों को लिया है उनमें कितने ही गुना अधिक नाटक इस सर्वेक्षण में अनुल्लिखित रह गए हैं। किन्तु हमारा उद्देश्य सस्कृत के प्रमुख

1 ८० उदगातुदत्ताननम् पृ० ५, १०, ४३, ४७-५०, ५९, ६४-६५ (माहित्यचन्द्रिका, निरवासाद्भाट्ट, १९५८)

2 सस्कृत इमाम् अर्वाटवटिएष संचये, पृ० २८४

3 वही, पृ० २७३-२७६

4 २० बा० बीरबाना शर्मा सस्कृत में एकाकी रूप, पृ० ३५०-३५३

नाटकों में प्रयुक्त अतिप्राकृत तत्त्वों के परिशिष्ट के रूप में ही उनके प्रयोग की परम्परी परम्परा का दिग्निर्देश मात्र करना था, उनका सर्वांगीण अध्ययन विवेचन नहीं।

पूर्वोक्त विवेचन से यह स्पष्ट है कि मस्कृत नाटक में अतिप्राकृत तत्त्वों का प्रयोग उसकी समग्र परम्परा में अविच्छिन्न रूप में होना चाहता है, यहाँ तक कि आधुनिक काल में भी पौराणिक कथाओं व रामायण, महाभारत के पात्रों को लेकर जो नाट्य-कृतियाँ प्रस्तुत की गई हैं, उनमें ये तत्त्व पार्श्वीय नाटकों के समान ही प्रचुर मात्रा में विद्यमान हैं। ध्यान देने की दूसरी बात यह है कि पद्यमय नाटकों में प्रयुक्त अधिकांश अतिप्राकृत तत्त्व प्रायः नहीं हैं जिसका पुरातन नाटककारों ने अपनी कृतियों में प्रयोग किया था। इससे प्रतीत होता है कि मस्कृत नाटक के क्षेत्र में ग्रन्थ नाटकीय तत्त्वों के समान अतिप्राकृत तत्त्व भी बहुत कुछ वृद्धि हो गए थे। अधिकांश नाटककारों ने नये विषयों व पात्रों को ग्रन्थ-प्रमाण की अपेक्षा रामायण, महाभारत व पुराण ग्रन्थों में प्रसिद्ध व पूर्वनाटककारों द्वारा बहुत प्रयुक्त कथाओं को ही लेकर नाटकों की रचना की। बहुत कम नाटककारों ने आधुनिक काल से पूर्व अपनी समसामयिक विषयवस्तु पर लेखनी चलाई। मस्कृत नाटक के क्षेत्र में लिखाई देने वाली व्यापक रुढ़िवादिना इसी प्रवृत्ति का परिणाम है। परम्परी नाटककारों की उक्त रुढ़िवादी प्रवृत्ति ही यह सूचित करती है कि उनमें मौलिकता की कमी है। यही कारण है कि अतिप्राकृत तत्त्वों के प्रयोग में ये नाटककार किसी प्रकार की अनिश्चयता या वैगिष्ट्य प्रदर्शित नहीं कर सके। कुछ नाटककारों ने तो जानबूझ कर कालिदास, भवभूति जैसे विश्रुत नाटककारों का अनुकरण किया जिसका उल्लेख हम पूर्व पृष्ठों में यथा स्थान कर चुके हैं।

जमा कि हम पहल बना चुके हैं कि अतिप्राकृत तत्त्वों का प्रयोग-मात्र किसी नाट्यकृति को मौलिक पदान नहीं करता जब तक कि वे उसकी वस्तु-संरचना, चरित्र-संरचना, चरित्र-मृष्टि एवं रस-निष्पत्ति के आन्तरिक व अविभाज्य तत्त्व नहीं बनाये जाते। इस दायें में कवि प्रतिभा की आवश्यकता होती है ताकि वे ही लोगों में पाई जायें। हाँ, कालिदास, भवभूति आदि ऐसे ही नाटककार हैं। परम्परी काल में अनेक कारणों से संस्कृत नाटक की मौलिक व मूल्य परम्परा रुढ़िवाद व जड़ हो गई और बाद के नाटककारों ने अपने लक्ष्यप्रतिष्ठ पूर्ववर्तियों के अनुकरण या निष्पेक्ष में ही अपने कर्तृत्व की सफलता मानी। यही कारण है कि भवभूति के बाद की सुश्रीव नाट्य-परम्परा में जो आज तक अबाधित रूप में चली आ रही है बहुत कम ऐसी कृतियाँ हैं जो प्रथम कोटि में रखी जा सकें।

उपसंहार

विषय सम्मानों से हमने प्रतिपाद्य तत्त्वों के सामान्य स्वरूप, सैद्धांतिक आधार तथा नाट्यशास्त्रीय दृष्टिकोण पर विचार करते हुए सङ्ग्रह में प्रमुख तत्त्वों में उनके प्रयोग के वैशिष्ट्य का सम्मेलन व आकलन किया है। अब उदाहरण के रूप में प्रत्येक के सार व निष्कर्षों को संक्षेप में प्रस्तुत कर रहे हैं।

मानव चिन्तन के इतिहास पर दृष्टिपात करते से विदित होता है कि बुद्धि व उत्तरी शक्तियों तथा उनके साथ अपने सम्बन्ध के विषय में मनुष्य के धारण की ही मुख्य दो प्रकार के दृष्टिकोण रहे हैं। एक दृष्टिकोण ने दृष्टि की अन्तर्गत व व्याख्या अतिप्राकृत तत्त्वों के सम्बन्ध में की तथा दूसरे ने प्राकृतिक शक्तियों के माध्यम में। प्रथम दृष्टिकोण की अभिव्यक्ति धर्म दर्शनों, पुराणों व सोपानों आदि के माध्यम से हुई और दूसरे की दस्तुतादी विज्ञान, पारमार्थिक विज्ञान एवं तर्क-प्रमाण बुद्धिवाद के रूप में। प्राच्य व पाश्चात्य उभय परम्पराओं के ऐतिहासिक अनुशीलन से विदित होता है कि आधुनिक युग में पारमार्थिक विज्ञान के आविर्भाव से पहले तक मनुष्य की विचारधारा में अतिप्राकृतिकता की प्रवृत्तियों का ही प्राधान्य था। अतः उक्त दृष्टि को समझने व उत्तरी शक्तियों के सार सम्बन्ध की अवधारणा में प्रायः अतिप्राकृतिक तत्त्वों का ही आश्रय लिया। भारतीय धर्म दर्शनों, पौराणिक तथा अन्य जन सामान्य में प्रचलित सोपानों इस विचार के साक्षी हैं। हमारा प्राचीन साहित्य इस सभी स्तरों से गूढ़ीय अतिप्राकृत तत्त्वों में भोतपोत है। उसमें प्राकृत व अतिप्राकृत दोनों एक ही विषय के परस्पर गटयोगी व पूरक भागों के रूप में प्रामाण्य हैं। सङ्ग्रह नाटक में भी प्राकृत व अतिप्राकृत तत्त्वों के सम्बन्ध के विषय में प्रायः यही धारणा व्याप्त हुई है। उसमें ये तत्त्व इस प्रकार एक दूसरे में भोतपोत हैं कि उनमें विभाजन देना नीचता अतीव बढि है।

सङ्ग्रह नाटक की उपसंहार परम्परा के अध्ययन से ज्ञात होता है कि उसमें आरम्भ से ही अतिप्राकृत तत्त्वों का संनिवेश रहा है। नाट्यशास्त्र में वर्णित नाट्य

त्पत्ति की कथा तथा स्वयं में अभिनीत प्रारम्भिक नाटकों के विवरण घन व पौराणिक कथाओं के साथ सस्कृत नाटक के चिन्तन सूत्र के साथी हैं। प्रबोध, भाम, कालिदास व भवभूति यदि गन्तव्य के पश्चीन व प्रधान नाटककारों की कृतियाँ भी धार्मिक व पौराणिक ग्रन्थों व कल्पनाओं के साथ नाटक के निरूपण सूत्र की परिचायक हैं। आधुनिक विद्वानों ने भी मस्कृत नाटक के उद्भव में विद्विध धार्मिक ग्रन्थों की इतिहास व पुराणा की कथाओं तथा उनकी धार्मिक व नैतिक चेतना के प्रभाव को स्वीकार किया है। इसमें मिल्द है कि मस्कृत में साहित्यिक नाटकों के उद्भव व विकास में धार्मिक-पौराणिक पृष्ठभूमि का अत्यधिक योगदान रहा। सस्कृत के अधिकांश नाटकों की विषयवस्तु रामायण, महाभारत व पुराणों की कथाओं से ली गई है जिसमें पूर्वोक्त कथा का समर्थन होता है। यद्यपि हमारे निचार में मस्कृत नाटकों में अतिप्राकृत तत्वों का प्रयोग उसकी धार्मिक, दार्शनिक व पौराणिक पृष्ठभूमि का भीया परिणाम है। कुछ ऐसे भी नाटक हैं जिनमें लोक-कथाओं की परम्परा से ये तरव आये हैं। धार्मिक व पौराणिक कथाओं के समान लोक कथाओं में भी अतिप्राकृत तत्वों का सदा से ही समावेश रहा है। यद्यपि इस दिशा से प्रभावित मस्कृत नाटकों में भी अतिप्राकृत तत्वों का सहज रूप में प्रयोग मिलता है। कुछ अतिप्राकृत तत्व जन-सामान्य में प्रचलित ऐसे विश्वास हैं जो अति प्राकृत शक्तियों या तत्त्वों के स्पष्ट या अस्पष्ट सहित मान जा सकते हैं, जैसे—शत्रु, श्व, कम आदि। मस्कृत नाटकों में प्रयुक्त अतिप्राकृत तत्व सामान्य उक्त सभी प्रभावों व योगदानों के सामूहिक फल हैं।

मस्कृत का समग्र जनक नाटक साहित्य नाट्यशास्त्र के वर्तमान रूप का उसके किसी प्राचीनतर रूप का परवर्ती कहा जा सकता है। प्रबोध के नाटक जिनका रूप शिरष नाट्यशास्त्र की मर्यादाओं में ढल चुका है इस शास्त्र के पूर्व अस्तित्व की ओर इंगित करते हैं। भाम के नाटक कुछ अंशों में नाट्यशास्त्र के प्रतीपगामी होने हुए भी अविज्ञान में उनके अनुवर्ती ही हैं। कालिदास व अन्य नाटककार नाट्यशास्त्र के परवर्ती हैं, इसमें तो कोई संदेह ही नहीं है। यद्यपि स्वाभाविक ही है कि मस्कृत नाटक अतिप्राकृत तत्वों के प्रयोग के विषय में अनिश्चित नाट्यशास्त्रीय निर्देशों का अनुगमन करें। यद्यपि अनुगमन अनेक क्षेत्रों में देगा जा सकता है। उदाहरण के लिए स्वयं के भेदों में निर्दिष्ट अतिप्राकृत तत्वों के प्रयोग में तथा नाटक में नायक के दिव्य माहात्म्य व निर्वृण सधि में अद्भुत रस की योजना में, विमानमय में नायक की दैवी विातियों के चित्रण में तथा अनेक प्रकार के अविमानवीय पात्रों व विभिन्न रसों की योजना में नाटककारों ने नाट्यशास्त्रीय निर्देशों का अनुगमन किया है।

संस्कृत के सबसे पुराने नाटककार अश्वघोष की कृतिदा इनके उद्धृत रूप में मिली है कि उनमें प्रमुख अतिप्राकृत तत्वों के विषय में निरवयवपूर्वक कुछ नहीं कहा जा सकता। फिर भी उनके एकदम स्पष्टोक्त में यह सिद्ध है कि उनमें बुद्ध के व्यक्तित्व की धनीकृत स्तर पर चित्रित किया गया है जिस पर महायान बौद्ध धर्म की मान्यताओं का प्रभाव प्रतीत होता है।

संस्कृत नाटककारों में आस हा व प्रथम नाटककार हैं जिसकी कृतियों में अतिप्राकृत तत्वों का व्यापक प्रयोग हुआ है। इस क्षेत्र में प्रथम होने हुए भी उनकी निपुणता अमानवीय है। 'अभिषेक' 'शालवर्तिन' व 'इन्द्राक्ष' में उन्होंने राम व कृष्ण के ईश्वरत्व के प्रतिपादन के लिए अनकथित अतिप्राकृत तत्वों की योजना की है। इनमें में कुछ महत्व 'मानस' व 'पौराणिक' कथाओं में गृहीत हैं और कुछ नाटककार की मौलिक उद्भावनाएँ। ये सभी तत्व उनकी अकट सामर्थ्य भावना की अभिव्यक्ति का माना जा सकती है। प्रतिष्ठा में अग्रिम का परिष्कृत करने के लिए तथा 'नध्यमन्यायोग' में कथावस्तु को 'नैव' 'मान' के लिए इन तत्वों का प्रयोग किया गया है। आस के लोक इन्द्राक्ष नाटकों में सबसे अधिक अतिप्राकृत तत्व 'मविमार' में आए हैं जिसका मूल मान 'शिव' ही प्रभाव वाली है।

अतिप्राकृत तत्वों का सबसे मान्य व कलात्मक प्रयोग कालिदास के नाटकों में उपलब्ध होता है—विशेष रूप में 'विश्वामित्र' व 'मालविकाग्निमित्र' में। इनमें प्रथम में नाटककार ने एक ऐसी पौराणिक कथा प्रस्तुत की है जिसमें प्राकृत व अतिप्राकृत तत्व एक दूसरे में घुल मिल गए हैं। इसकी नायिका अवध की द्रौपदी है ही, नायक पुरुष का व्यक्तित्व भी अनीकता में मंडित है। इनमें प्राकृत तत्व अतिप्राकृत तत्व इन पात्रों के अनिमानवीय व्यक्तित्व के प्रा हैं या उनका सम्बन्ध किसी ज्ञान प्रज्ञान देवी चरित्रों में है तो मानव-नायकाओं में हवि ही नहीं लेनी, उचित अवसर पर उनमें हस्तक्षेप भी करती है या अपने देवी अनुग्रह व माहात्म्य में उन्हें उपकृत करती है। 'अभिषेक' 'कुन्द' में नाटकीय कथा पूर्वोक्त नाटक की अपेक्षा अधिक 'नीति' व मानवीय है किन्तु इन मानवीय कथा के बीच-बीच में अनीक व अनिमानवीय तत्वों का भी निवेश किया गया है। इनमें आए अतिप्राकृत तत्वों में से अनेक कालिदास के युग में प्रचलित पौराणिक मान्यताओं पर आधारित हैं तथा कुछ पात्रों के अनिमानवीय उद्भव व अनीक व्यक्तित्व में सम्मिलित हैं। कुछ में कालिदास ने प्रकृति व मानव के आन्तरिक भावों का दर्शन कराया है। कुछ का प्रभाव प्रणयकथा की समीष्ट दिशा में परिवर्तित या विकसित करने के लिए किया गया है। इनमें सबसे महत्वपूर्ण तत्व दुर्गा का शासन है जिस पर सम्पूर्ण नाटकीय घटनाचक्र केन्द्रित है। इनके द्वारा कालिदास ने अपने प्रे

दर्शन की भी गम्भीर मोमामा की है। इस प्रकार कालिदास के नाटकों में अति-प्राकृतिक तत्त्वों का प्रयोग चरमोत्कर्ष पर पहुँच गया है। वस्तु नेता और रस नाटक के तीनों ही तत्त्वों को इनसे सौन्दर्य प्राप्त हुआ है।

कालिदास के अनन्तर सामाजिक रूपकों की परम्परा में मूर्धन्य माने जाने वाले मृच्छकटिक व मुद्राराक्षस में अतिप्राकृत तत्त्वों का प्रायः अभाव है, केवल कुछ सामान्य लोकविश्वासों के रूप में इनका विनियोग हुआ है।

हृयं के नाटकों में मुख्यतः निवहण सधि में अद्भुत रस की सृष्टि करने एवं उन्हें सुखान्त बनाने के लिए इन तत्त्वों का विशिष्ट प्रयोग किया गया है। इस दृष्टि से नागानन्द विशेष रूप से उल्लेखनीय है।

भट्टनागयण के 'वैलीसहार' में सस्कृत नाटक के ह्रासयुग की प्रवृत्तियों का सूत्रपात देखा जा सकता है। उनके एकमात्र उपसब्ध नाटक में अतिप्राकृत तत्त्व एकाध अपवादों को छोड़कर नाटक की संरचना के साधक भग्न नहीं बन सके हैं।

भवभूति के महावीरचरित में प्रयुक्त अतिप्राकृत तत्त्व अधिकतर भूलक्ष्मा में गृहीत हैं, केवल उनकी नाटकीय योजना में कुछ परिवर्तन किया गया है। मालती-माधव में इन तत्त्वों के प्रयोग से प्रकरण के सामाजिक वातावरण में अवास्तविकता का समावेश हुआ है एक वस्तुविकास निरर्थक जटिलताओं में फँसकर आकस्मिक दैव-योग पर निर्भर हो गया है। उत्तररामचरित में कुछ अतिप्राकृत कल्पनाएँ भवभूति की उत्कृष्ट नाट्य-निपुणता व भाव-गम्भीर कवित्व की परिचायक हैं। इनमें अदृश्य सीमा की कल्पना एक अप्रतिम उद्भावना है। इस नाटक में कवि हम वास्तविक जगत से टाकर पौराणिकता के अनिर्माणवीय सौक्य में पहुँचा देता है जहाँ कालिदास के नाटकों के समान ही प्राकृत व अतिप्राकृत की सीमाएँ एक दूसरे में विलीन हो जाती हैं।

भवभूति के साथ सस्कृत नाटक की मौलिक व प्रातिभ परम्परा पूर्ण परिपक्व पर पहुँच कर ह्रास की दिशा में उन्मुख हो जाती है। मुरारि व राजशेखर के नाटक सस्कृत नाटक के पूर्ण ह्रास का प्रतिनिधित्व करते हैं। इन नाटकों में अल्प तत्त्वों के समान ही अतिप्राकृत तत्त्वों का विनियोग भी कलात्मकता में सर्वथा शून्य है। इसमें अतिप्राकृत तत्त्व वस्तु-विकास या चरित्र-चित्रण में कोई साधक भूमिका नहीं निभाते, वे केवल कौतूहल या कौतुक की सृष्टि करते हैं। साथ ही इन नाटक-कारों में अनुकरण की प्रवृत्ति भी देखी जा सकती है। कुछ अतिप्राकृत तत्त्व जिनकी रुढ़िवद्धता भवभूति के नाटकों में ही स्पष्ट होने लगी थी इन नाटककारों की कृतियों में लगभग पूर्णतया गगनानुपतिक्ता में बदल गई है। परवर्ती सस्कृत नाटकों में,

कुछे अवाधों को छोड़कर, जो प्रवृत्ति अथवा तन्त्र होती है, एक स्थायी वृत्ति बन गई है। यही कारण है कि उक्त कलाओं में पूर्ववर्ती नाटकों के अनिप्राकृत तन्त्रों की कहीं स्पष्ट और कहीं अस्पष्ट प्रविष्टियाँ सुनाई देती हैं। य पद्यों नाटक जिन तरह अन्य तन्त्रों की दृष्टि में अतिरिक्त व तात्त्विक हो गये उन्ही प्रकार अनिप्राकृत तन्त्रों के प्रयोग में भी। उन्होंने अधिकतर उन तन्त्रों के पालन-पालन को ही अपनाया तथा कुछ स्थितियों में उन्हें आध्यात्मिक प्रतिकर पढ़ा दिया। इन विषय में आशुतोष माता का अन्तर्बोधन के अनिप्राकृत अनिप्राकृत उल्लेख किया जा सकता है। उनकी पद आचार्य परवर्ती नाटकों में इन अनिप्राकृत को अनेक अन्वयार्थिक परिधि पर पढ़ा दिया गया है। आता अनिप्राकृत पौराणिक कथाओं को लेकर बाद में भी नाटक जिन प्रकार गद्य का नाम कवितामय व भवभूति की कृतियों में पौराणिक कल्पना जिन प्रकार जीवित रूप व लोक-विश्रामों की आ रही है वही परवर्ती नाटकों में नहीं। उनमें व कल्पना भी प्रायः अतिरिक्त हो गई है।

सम्पूर्ण नाटकों में प्रमुख अनिप्राकृत तन्त्रों में निम्नलिखित विधेय रूप में उल्लेखनीय हैं—शान और वर्णन, अपरिचित या अथवा परकायप्रवेश अंगीरणी या दिव्य वारी, देवता का निर्यास, पुनर्जीवन, निर्यास, शिवावस्थिनी वन्यमिनी, दिव्यान्त्र व तन्त्र-मन्त्र आदि विद्याओं के अनीकिक चरित्र, प्रहसन आकाशमन व लोक-लोकान्तरो की यात्रा ईश्वरत्व का मित्र कर्म दार्शनिक चरित्र, मानव पात्रों में देवी शक्तियों का हस्तधेय, अनुसूत या नाट्य, स्वयं न देवी निर्देश, योग साधना अपर्या आदि में उपर्युक्त अनीकिक शक्तियाँ जैसे भू-मन्त्र का ज्ञान, दृश्य विषयों व घटनाओं का ज्ञान व निश्चिन्ता अति अनीकिक सन्धिया या सन्ध्यापन, देवी अनुसूत व प्रमत्त की सूचक घटना (पुनर्दृष्टि, पुनर्निर्वादन आदि), लोकाल प्रभाव में नग्न अथवा अन्धन तन्त्र जैसे आनुलीयक, मणि, दर्पण आदि; दिव्य लोक व आश्रय आदि। इनके अनिप्राकृत सम्पूर्ण नाटकों में अनेक प्रकार के अनिप्राकृत पात्रों की भी विस्तृत संख्या मिलती है। इन पात्रों में अनेकरी पुरुष, देवता, देवकृत, अवरदेवता-अथवा अन्धन विद्याव आदि, अगुन शक्तियाँ—अमर, आश्रय, मूल-धेय पिताव आदि दिव्य शक्ति, नाकाल शक्ति में नग्न मानव पात्र, आध्यात्मिक निश्चिन्ता में उक्त मानव महर्षि, आकृतिक देवता (नदी-देवता, वन देवता आदि) व प्रतीक-आत्मक अनीकिक पात्र आदि प्रमुख हैं। कुछ अनिप्राकृत तन्त्रों का लोकविश्रामों के द्वारा भी उक्त दिया गया है। इनमें गुरुत, नाथ या देव, कर्मविनाक, मित्रादेश, दोहद आदि में सूचक विद्याम उल्लेख्य हैं। सम्पूर्ण नाटकों में इन विभिन्न तन्त्रों का विविध उद्देश्यों के लिए तथा विविध पद्ध-

तियो से प्रयोग किया गया है। ये तत्त्व प्रायः नाटक में गृहीत पारम्परिक व प्रख्यात कथा के दृढ अंगों के रूप में प्रयुक्त हुए हैं। इनके प्रयोग द्वारा नाटककार न कथा में परंपरागत रूप को अविवल रखने का बतल किया है। कानिदास व नवभक्ति जैसे प्रतिभाशाली नाटककारों ने कथा के पारम्परिक रूप को ग्रहण करते हुए भी उन्हें अपने विशिष्ट नाटकीय प्रयोजनों के अनुसार नूतन रूप में ढालने का सराहनीय प्रयत्न किया है। इस उद्देश्य के लिए उन्होंने या तो मूलकथा के प्रतिप्राकृत तत्वों का ही नूतन रूप में संयोजन किया है या सबका नया तत्वों की योजना की है। दूसरी प्रतिभा के स्पष्ट से परंपरागत प्रतिप्राकृत तत्व भी प्रभाव अर्थ में युक्त होकर मौलिक उद्भावनाओं में बदल गये हैं किंतु मुद्रादि, राक्षस आदि अनेक परंपरागत नाटककारों ने बस कथा के दृढ अंगों के रूप में ही उनका विन्यास किया है। इन नाटककारों ने जहां प्रतिप्राकृत तत्वों की नूतन कल्पना की है, वहां व उन्हीं नाटकीय संरचना का अन्तिम अंग नहीं बना सके हैं। उनका उद्देश्य केवल कथा-प्रवाह की कौतूहलपूर्ण व विम्वयजनक बनाना है।

संस्कृत नाटककारों ने परंपरागत कथाओं को अपने नाटकीय ध्येयों के अनुरूप परिवर्तित करने, उनके नाटकीय विनियोग की विधि, अस्त्र-प्रयोगों की मोहकता को एव विशेष रूप से उनके अंतिम भाग (निष्कर्ष संधि) का अद्भुत रूप की मृष्टि द्वारा अमरत्वपूर्ण रूप देने के लिए इन तत्वों का प्रयोग किया है। अनेक नाटकों में ये तत्व कथा में जटिलताओं का मृष्टि करके मानव व आकस्मिक भाव-विषयों में जीवन के कष्टकृत्य व सपथमय पक्षा के चित्रण में सहायक होते हैं और साथ ही उन जटिलताओं को सुनसान, कष्ट-रहितों का निवारण करा व नाटकीय कथा के दुर्लभ घटनाचक्र का सुगम परिणति पर पहुँचाता है। इसी मर्यादपूर्ण भूमिका रहती है। संस्कृत नाटकों में प्रारंभ में ही सुगमता की समस्त परंपरा रही है जिसके मूल में एक सादृश्यादी गतिक आश्रय के साथ साथ मानवीय गुण सरलता व मर्यादा की अंतिम मर्यादा, दैवी ध्येय की व्यापकता, कम मिश्रण में दृढ आस्था तथा वाक्य के उद्देश्य के विषय में आश्रयादी दृष्टिकोण निहित है। इस सुगमता की व्यावहारिक रूप देने के लिए संस्कृत नाटककारों ने प्रायः प्रतिप्राकृत तत्वों का आश्रय लिया है। ये तत्व कभी तो नाटकीय घटनाचक्र से स्वभावतः निगूत होते हैं और कभी उनका बाह्य में आरोपण किया जाता है, जो कुछ स्थितियों में नाटक की कथा में बहिर्भूत या दूरत सम्बन्धों की प्रतिया के आकस्मिक व अचानक अस्त्रों व अनुपम आदि के रूप में होता है। इस दूरी स्थिति में प्रायः नाटक का अंत कृत्रिम व आरोपित हो जाता है तथा वह अनीष्ट नाटकीय प्रभाव की मृष्टि नहीं करता। भाग के अविवारण, रूप के नागानन्द प

क्षेमीश्वर के चङ्कौदिक का उसके उदाहरण के रूप में लिया जा सकता है। कुछ अनिप्राकृत तत्वों का प्रयोग मात्र सूचना देने के लिए किया जाता है। रगमच पर जिन घटनाओं को साक्षात् प्रस्तुत नहीं किया जा सकता, फिर भी नाट्यवस्तु के विभिन्न भागों को श्रृंखलित करने के लिए जिनका ज्ञान आवश्यक है उनकी सूचना के लिए नाटककारों ने या तो विचार, गन्धर्व आदि दिव्य पात्रों के वर्णनात्मक की योजना की है या इन्द्राल, दर्पण, आदि अद्भुत उपायों का प्रयोग किया है। इसी प्रकार पात्रों के प्रत्यभिज्ञान, विस्मृत घटनाओं की पुनः स्मृति, मूलरूप की प्राप्ति, नाट्यीय कथा के गतिरोध की समाप्ति, दूरदर्शी घटनाओं व त्रिषयों का साक्षात् ज्ञान आदि उद्देश्यों के लिए अद्भुत प्रभाव में युक्त अगूठी भण्डि दर्पण आदि का नाटककारों ने आश्रय लिया है जिनका विवरण हम विभिन्न नाटकों के प्रसंग में हम देख सकते हैं।

अनिप्राकृत तत्वों की योजना या एक उद्देश्य नाटक के लिए या अनिमानवीय पात्रों की पौराणिक विश्वासों के अनुरूप ढालने के लिए उनमें लाकोत्तर विशेषताओं का आधान करना है। दिव्य पात्रों के सर्वांग में प्रायः उनकी अदृश्यता विचारों का ज्ञान, प्रणिधान-शक्ति, आकाश-गमन, विमानों द्वारा तेरुलोहान्तरो की यात्रा, आलात्म्य व्यक्तित्व, भूत-भविष्य का ज्ञान, शाप, वरदान व अनुरूप की शक्ति आदि का निर्वहण किया गया है। कालिदास व भवभूति जैसे प्रवीण नाटककारों ने दिव्य पात्रों की इन विशेषताओं व शक्तियों का नाटक में कलात्मक प्रभावों की सृष्टि के लिए बड़ी सफलता के साथ विनियोग किया है।

पात्रों के चारित्रिक परिष्कार या अनुचित आचरण के समाधान के लिए भी इन अलौकिक तत्वों का सहारा लिया गया है। भारत के 'अभिमानिक', कालिदास के 'शाकुन्तल', भट्ट नारायण के 'बेणीसहार', भवभूति के 'महावीरचरित' एवं मुरारि व रामेश्वर के नाटकों में प्रयुक्त शाप, पत्न्या-प्रवृत्ति आदि तत्वों में यह उद्देश्य दृष्टा जा सकता है। पात्रों के विविध मनोभावों का पृष्ठभूमि देना, उनके स्वतन्त्र भाव-तन्त्र ऐक्य को पुनः स्थापित करने एवं प्रणय की पवित्र व आदर्शात्मक स्थिति का स्थापन कराने के लिए भी अनिप्राकृत तत्वों का अनेक रूपों में प्रयोग किया गया है। 'विक्रमोदशी' में उवशी का वार्तिकेय के नियम में लनारूप में परिवर्तन, 'शाकुन्तल' में दुर्वास का शाप तथा 'उत्तररामचरित' में सीता की अदृश्यता आदि तत्वों को इस कोटि में गिना जा सकता है। अनेक नाटकों में रस-वैविध्य की निष्पत्ति के लिए या चरम स्थिति पर पहुँचे हुए भावविशेष को विश्रान्ति देने के लिए व पात्रों की विशेष मन स्थिति को दिशान्तर देने के लिए भी अनिप्राकृत तत्वों की योजना की गई है। इसके उदाहरण के रूप में शाकुन्तल में 'स्त्री-सम्यान ज्योति' द्वारा शाकुन्तला के अवनयन तथा उसी के पृष्ठ अंक में मातलि द्वारा किया गया कौतुककर्म उक्त उद्देश्यों से प्रेरित कहे जा सकते हैं।

शकुन आदि लोक-विश्वास भावी शुभ या अशुभ की सूचना देकर पात्रों में प्रेक्षकों के मन में उनसे लिए पूर्व प्रत्याशा जागृत करते हैं जिससे शुभ या अशुभ घटना सर्वथा आकस्मिक व अप्रत्याशित नहीं रहती। जा शागीरिक विचार या प्राकृतिक परिवर्तन शकुन मात्र गए हैं वे स्वयं तो प्राकृतिक ही हैं पर उनमें भावी शुभ या अशुभ का मर्केन दन की जो योग्यता मानी गई है वह अतिप्राकृत कल्पना है। मानव जीवन में आने वाली विपत्तियों, दुःखद स्थितियों व अप्रत्याशित घटनाओं की ध्याख्या या समाधान के लिए देव, कर्म नियति, भविष्यना आदि में सम्बन्धित लोक-विश्वासों का नाटक में स्थान स्थान पर उल्लेख किया गया है। कालिदास व भवभूति ने प्रकृति व मनुष्य के स्नेहपूर्ण गार्हस्थ्य या उनके अन्तर्निहित भाव-मवाद का दर्शन कराने के लिए भी कतिपय अतिप्राकृत तत्वों का विवरण दिया है। इनमें उर्वशी का स्तारूप में परिवर्तन, कण्वाश्रम के वनदेवताओं द्वारा शकुन्तला को वस्त्र व आभूषणों का उपहार, आकाश में मुजित उनके आशीर्वादन, तथा उत्तररामचरित में वनदेवियों व नदीदेवताओं की मानव-व्यापारों में स्नेह व अनुग्रह में पूजा भूमिका आदि इसी प्रकार के तत्व हैं।

संस्कृत नाटककारों ने अतिप्राकृत तत्वों के प्रयोग के लिए अनेक प्रकार की पद्धतियाँ अपनाई हैं। सभी ये तत्व स्थूल व प्रत्यक्ष रूप में प्रस्तुत किये जाते हैं और सभी उनकी सूचना मात्र ही जाती है। पौराणिक कथाओं पर आधारित नाटकों में इन तत्वों का प्रथम स्थूल रूप में विनियोग हुआ है, जैसे कालिदास के नाटकों में दिव्य पात्रों के सम्पर्क में आवागमन, अदृश्यता, लोकलोकान्तरो की यात्रा आदि तत्वों को स्थूल रूप में उपस्थित किया गया है। दिव्य पात्र साक्षात् रूप में मानव-जगत् में अवतीर्ण होकर उनके कार्यों में सम्मिलित होते हैं या कठिनार्थ के समय प्रत्यक्ष सहायता देकर उन पर अनुग्रह दिवान्त है। कुछ नाटकों में दिव्य पात्र स्वयं प्रत्यक्ष रूप में उपस्थित नहीं होते, वे अपने दूत या सन्देश-वाहक के द्वारा नाटकीय घटना-चक्र को प्रभावित करत हैं। विश्रमावशील व शाकुन्तल में देवराज महेंद्र की भूमिका अंगी प्रकार की है। कुछ अतिप्राकृत तत्व अनक्षय व रहस्यमय रूप में नाटकीय व्यापार को निर्देशित करते हैं, जैसे—कालिदास के नाटकों में भरत व दुर्वासा के शाप व कानिकेय का नियम। कुछ अदभुत वस्तुएँ जैसे—अशूरी, मणि, रत्नामूत्र, आदि इसी श्रेणी में आते हैं। उनकी अलौकिक प्रभावशीलता में भूदि-भुनियों की पात्र्यात्मिक मिट्टियों की अदृश्य भूमिका का मर्केन दिया गया है।

नाटकीय कथा में अतिप्राकृत तत्वों का विनिवेश दो रूपों में प्राप्त होता है। सभी ये नाटकीय संरचना के अविभाज्य अंग होते हैं तथा उनके प्रवर्टीकरण में पारम्परिकता का तत्व होने पर भी उनकी उचित वृष्टभूमि का पूर्व निर्देश किया

नदीदेवता आदि पात्र सम्बन्धित प्राकृतिक तत्त्वों व उनके साथ मानवीय सौहार्द के प्रतीक हैं। इसी प्रकार विभिन्न अवसरों पर आकाश में पुष्प-वृष्टि व दुन्दुभिवादन आदि व्यापार देवी प्रसन्नता व अभिनन्दन के प्रतीक हैं। इससे सिद्ध है कि सस्कृत नाटककारों ने अतिप्राकृत तत्त्वों का किसी सीमा तक प्रतीकात्मक प्रयोग भी किया है। प्रबोधचन्द्रोदय आदि प्रतीकात्मक नाटकों में मानव मन की निम्न व उदात्त वृत्तियों का सपथ चित्रित करते हुए भौतिकता पर आध्यात्मिकता की विजय दिखायी गई है। इन नाटकों के पात्र मानव की विभिन्न सद् व असद् वृत्तियों के प्रतीक हैं।

सस्कृत नाटकों में प्रयुक्त अतिप्राकृत तत्त्व अद्भुत, करुण, बीभत्स, भयानक आदि विभिन्न रसों व तत्सम्बन्धी भावों के अभिव्यञ्जर हैं तथा नाटक की आन्तरिक भावधारा के महत्त्वपूर्ण अंग हैं। इस दृष्टि से उनके विनियोग का एक मनोवैज्ञानिक पक्ष भी है। भारतीय परम्परा में रस काव्य का चरम साध्य माना गया है, अतः अतिप्राकृत तत्त्वों के मनोवैज्ञानिक पक्ष का सस्कृत नाटक में विशिष्ट महत्त्व है।

सस्कृत नाटकों में कुछ अतिप्राकृत तत्त्व रुढ़िवद्ध हो गये हैं। कुछ विशेष कथाओं व प्रसंगों में तथा विशिष्ट प्रयोजना से ये तत्त्व प्रायः दोहराये जाते हैं। इनमें निम्नलिखित तत्त्व विशेषतः उल्लेखनीय हैं, जैसे—शाप, वरदान, रूपपरिवर्तन, राक्षसी-माया, परकाम प्रवेश, दिव्य प्राणियों का मत्स्यलोक में आगमन, असुरों से युद्ध के लिए मानव राजा की स्वर्ग यात्रा, दिव्य पाशों का ज्योतिमय व्यक्तित्व आकाश-गमन, मृष्टश्यता, दिव्यास्त्रों का अनासक्त प्रभाव, आकाशवाणी या दिव्यावाणी, मानव वायों में देवी इन्तक्षेप या अगुग्रह, दिव्य पाशों की विमान यात्रा, विशेष अवसरों पर देवताओं द्वारा पुष्पवृष्टि व दुन्दुभिवादन, अद्भुत वस्तुप्राप्ति-जैसे गूठी, मणि आदि द्वारा अत्यभिज्ञान, सुदूर वस्तुओं का ज्ञान या मूल रूप की प्राप्ति, नाटक के अन्तिम भाग (निबहण सधि) में अतिप्राकृत तत्त्वों पर आधारित अद्भुत रंग की यात्रा, दिव्य पाशों के कार्त्तारोप द्वारा युद्ध का वर्णन, पात्रविशेष के चरित्र के परिमाण के लिए अतिप्राकृत तत्त्वों का वस्त्रना सिद्धादेश, नेत्र स्फुरण ब्राह्म-स्फुरण आदि की शुभाशुभ सूचकता श्माशा-वर्णन के प्रमाण भूत-प्रेत, पिशाच आदि अतिप्राकृत तत्त्वों का बीभत्स व रौद्र चित्रण, दाहद्वारा पुष्पोद्गम आदि।

उक्त तत्त्वों के रुढ़िवद्ध होने के कई कारण प्रतीत होते हैं। प्रथम कारण यह है कि अधिकांश सस्कृत नाटक महाकाव्यों पुराणों व लोककथाओं के प्रत्यक्ष इतिवृत्तों पर आधारित हैं। अतिप्राकृत तत्त्व किसी न किसी रूप में इन मूल इतिवृत्तों में अंग रहे हैं। अतः यह स्वाभाविक ही है कि उन पर आधारित नाटकों में भी ये ग्रहण किये जाएं। उदाहरण के लिए रामायण पर आधारित नाटकों में महत्योद्धार, नाटकावध, गिर घनूप-भग, नेत्रवधा आदि कितने ही अतिप्राकृत प्रसंग

प्रकटा में लिये गए हैं। यदि इन तत्त्वों को ग्रहण न किया जाता तो भूलकथा के परंपरागत स्वरूप की क्षति होती। इसलिए नाटककारों ने जहां तक संभव हुआ है, भूलकथाओं के प्रमुख प्रयोगों में बहुत कम परिवर्तन किये हैं।

दूसरा कारण संस्कृत नाटक की धार्मिक, दार्शनिक व पौराणिक पृष्ठभूमि है। प्राचीन साहित्य की प्रधान प्रेरणा धार्मिक व दार्शनिक विज्ञान तथा पौराणिक कल्पनाएँ थीं। संस्कृत के अधिकांश नाटक इन्हीं विश्वानुओं व कल्पनाओं के प्रभाव में लिखे गए। इनमें भी अपनी वैचारिक पृष्ठभूमि से ये तत्त्व अधिकांश नाटककारों द्वारा ग्रहण किये गए जिससे इनके प्रयोग में रुढ़िबद्धता आ गई।

तीसरा कारण संस्कृत नाटक की नाट्यशास्त्रीय पृष्ठभूमि है जिसका विस्तृत विवरण हमारे अध्याय में दिया जा चुका है। स्वयं के कनिष्ठ प्रसारण न दिव्य पात्रों की योजना, निबहारा संधि में अद्भुत तत्त्वों का समावेश युद्ध के मध्याह्न प्रदशन का निषेध, नाटक की सुलभता आदि में संस्कृत नाट्यशास्त्रीय विज्ञान ने भी संस्कृत नाटकों में कनिष्ठ अतिप्राकृत तत्त्वों के रुढ़िबद्ध होन में योग दिया है।

चौथा कारण संस्कृत के परवर्ती नाटककारों द्वारा परवर्ती नाटकों के अनुकरण की प्रवृत्ति है। हम बता चुके हैं कि भवभूति के पश्चात् संस्कृत नाटक के सभी क्षेत्रों में हानि की प्रवृत्तियाँ चरम स्थिति पर पहुँच गई थीं और अनुकरण की प्रवृत्ति उसी का एक प्रमुख लक्षण है। जहाँ पूर्व नाटककारों ने अपनी कृतियों में प्रतिप्राकृत तत्त्वों का नाटकीय दृष्टि में मायक व कलात्मक प्रयोग किया था वहाँ परवर्ती नाटककारों ने अधिकांश अनुकरण के रूप में ही इन तत्त्वों को ग्रहण किया, वे इन्हें वैसी मायकता व कलात्मकता प्रदान नहीं कर सके।

पाचवाँ कारण नाटकों पर संस्कृत काव्य की अभ्यास्य विधाभा का प्रभाव पाना जा सकता है। अतिप्राकृत तत्त्व सदा से ही भारतीय साहित्य में परंपरागत प्रयुक्त होते रहे हैं तथा उनमें से अनेक साहित्य की विभिन्न विधाओं में रुढ़िबद्ध हो चुके थे। अतः नाटकों में भी उनका यह रुढ़िबद्ध रूप गृहीत हुआ।

आधुनिक विद्वानों द्वारा प्रायः यह दृष्ट आलोचन लगाया जाता है कि संस्कृत नाटक में अतिप्राकृत तत्त्वों के बहुत प्रयोग ने उसमें एक क्लिप्त व अव्यक्तिक आकाशवाणी की सृष्टि हुई है तथा जीवन का यथार्थ चित्रण उपेक्षित रहा है। पहली बात तो यह है कि यह आलोचन सभी नाटकों पर लागू नहीं होता। संस्कृत में मृच्छकटिक व मुद्राराक्षस जैसे नाटक भी हैं जिनमें क्या, पात्र व परिवेश सभी पूर्णतया भौतिक व मानवीय हैं। उस आलोचन केवल प्रख्यात व पौराणिक कथाओं पर आधारित नाटकों के विषय में किया जा सकता है। आधुनिक दृष्टि में यह आलोचन

किन्नी सीमा तब नन्व प्रतीत होता है किन्तु दृष्टि प्राचीन साहित्य की दार्शनिक चेतना को हृदयमय करने में हमारी विशेष सहायता नहीं करती। इनके लिए हम उन धार्मिक, दार्शनिक व पौराणिक विश्वासा का समझना होगा जिनके परिप्रेक्ष्य में सस्कृत के अधिकांश नाटकों की रचना हुई है। हम कहते बता चुके हैं कि प्राचीन मनुष्य प्राकृत व अनिप्राकृत को दो पृथक् कोटि नहीं मानता था। उसी दृष्टि में ये दोनों एक ही विश्व में नाय-नाय रहने वाले, परस्पर सौहार्द, सहयोग व आदान-प्रदान के लक्ष्य सबंधों में बने तथा एक-दूसरे को पद-पद पर प्रभावित करने वाले नस्व थे। दृष्टि के प्राकृतिक काय बनाया न भी उसे अनिप्राकृत शक्तियों की अनुभूति होती थी और जिन तत्त्वों का धाज हम अनिप्राकृत कहते हैं उन्हें वह अपने प्राकृत व लौकिक जीवन का ही सहज व स्वाभाविक भा मानता था। इस जीवन दृष्टि के आलोक में विचार करने पर आधुनिक विद्वानों का पूर्वोक्त आरोप यदि निराधार नहीं तो एकांगी प्रबन्ध कहा जा सकता है।

प्रस्तुत मन्दन में दूसरी महत्वपूर्ण बात यह है कि मस्कृत नाटकों में अनिप्राकृत नस्वों का बाहुल्य हान पर भी उनका प्रमुख प्रतिपाद्य मानव ही है। नाट्यशास्त्र व स्वयं नाटक का साम्य इन बातों की पुष्टि करते हैं। भरत व अनन्वयगुप्त ने रूपक के प्रथम भेद नाट्य में दिव्य नायक का निषेध किया है तथा कवल आश्रय के रूप में उसका विधान किया है। इससे स्पष्ट है कि नाटक में देवी पात्र व तत्पक्षी अनिप्राकृत तत्त्वों का भूमिका कवल सहायक की हाना है। इससे यह निश्चि है कि उनमें मानव व्यापार व चरित्र ही प्रधान हैं। हम देखते हैं कि देवी अनुग्रह इन्धोप यदि अनिप्राकृत व्यापार नायक की लौकिक फल-प्राप्ति में सहायता मात्र हैं। जैसा कि हम बता चुके हैं धार, रूप परिवर्तन परजय प्रवण, आदि अनिप्राकृत नस्वों का प्रयोग भी प्रायः मानव-चरित्र के मोद्योंद्घाटन, उन्नयन व परिष्कार के लिए किया गया है।

इनके अतिरिक्त नाटकों में अनिप्राकृत पात्र अतिरिक्त अनिप्राकृतों विशेषतया से युक्त होते पर भी स्वभाव व शील की दृष्टि में मानवचरित्र का ही प्रतिनिधित्व करते हैं। व केवल बाह्य व्यक्तित्व की दृष्टि में अनिप्राकृत है, यदि उनके मन परिच्छेद को हटा दिया जाए तो उनमें व नाटक के मानव पात्रों में कोई अन्तर नहीं रह जाता। परन्तु कुछ विद्वानों का यह आरोप कि अनिप्राकृत पात्रों व अन्तर्गत के प्राचुर्य के कारण मस्कृत नाटक में मानवीय अनिप्राकृत की सामग्रों का प्रभाव है तथा उसमें हमें प्रेरणा देने की शक्ति भी नहीं है, ठीक नहीं कहा जा सकता।

प्रस्तुत शोधप्रबन्ध में हमने सस्कृत नाटकों में प्रयुक्त अनिप्राकृत तत्त्वों की वैचारिक व नाट्यशास्त्रीय पृष्ठभूमि के आलोक में उनके स्वरूप व नाटकीय विनियोग

की विशेषता का विस्तृत विवेचन किया। जहाँ तक मन्त्रवृत्ति, हमन अपने विषय के मनी सम्पत्ति पक्षों की अपन अध्ययन के सम्पत्ति विषय है। फिर भी प्रतिप्राप्त तत्त्वों के कुछ ऐसे पक्ष हैं जिनका हमारा अध्ययन विषय के प्रत्यक्ष व प्रतिष्ठ सम्बन्ध नहीं है, जैसे—(१) मन्त्रवृत्ति नाटकों में या सामान्यतः मन्त्रवृत्ति नाट्य में प्राये प्रतिप्राप्त तत्त्वों का समानताम्बुध नृपत्वज्ञानम्बुध धार्मिक मनोवैज्ञानिक आदि दृष्टियाँ मध्यम, (२) पाश्चात्य व मन्त्रवृत्ति नाटकों में प्रयुक्त प्रतिप्राप्त तत्त्वों के स्वरूप व वैशिष्ट्य का अनुमानिक सम्बन्धन जब (३) मन्त्रवृत्ति नाट्य की नटकेय विधाओं में प्राये प्रतिप्राप्त तत्त्वों का अनुमानिक व अनुशोचन। इन पक्षों का जहाँ तक हमारे अध्ययन विषय में सम्बन्ध या हमन यथार्थता उनकी नृपत्वज्ञान वृत्ति की वर अपन फिर की सीमाओं का दबते हुए इनके विस्तार में जाना हम अनक्षित नहीं रहा है। इन प्रतिप्राप्त तत्त्वों के उक्त पक्ष भावों प्रोत्पत्ति व विना अनुमानिक व अध्ययन का क्षेत्र प्रयुक्त करने है।



प्रमुख सहायक ग्रन्थ

(क) संस्कृत ग्रन्थ

अथर्ववेद

अभिमुनश्चरण

अनघगणव

"

अभिमानशाकुन्तल

"

,

"

अनकारमन्त्र

"

अष्टाध्यायी

आर्यभट्टाचार्य

महादेव, नियमसागर प्रेस बम्बई, १९३८

मुरारि, नियमसागर प्रेस, पंचम संस्करण, १९३७

सपा० व व्याख्या० रामचन्द्र मिश्र, चौबन्दा, वाराणसी, १९६०

कालिदास, सपा० एम० आर० काले मोतीलाल बनारसीदास, दशम संस्करण, दिल्ली, १९६६

सपा० नारायण राम आचार्य, नियमसागर प्रेस, एकादश संस्करण, बम्बई, १९४७

सपा० एस० के० बेल्लकर, माहिन्य अकादमी, नई दिल्ली, १९६५

सपा० सी० आर० देवघर, मोतीलाल बनारसीदास, दिल्ली, १९६६

रम्यक, सपा० गिरिजाप्रसाद द्विवेदी नियमसागर प्रेस बम्बई, १९३६

मजीवनी सहित, सपा० व अनु० डा० रामचन्द्र द्विवेदी, मोतीलाल बनारसीदास, १९६५

पाणिनि, वैकटेश्वर मुद्रणालय, बम्बई, स० १९५४

शक्तिभद्र, एस० कुप्पुस्वामिशास्त्री की भूमिका सहित, मद्रास, १९२६

उत्तराग्रमचरित	भवभूति, (सपा० बी० बी० बाली) मोनीनाल बनारसी- दाम, दिल्ली, १६२०
"	भवभूति, (सपा० टी० द्वार० रत्नम् ऐयर एव वामुदेव सहमण शास्त्री पणशीवर) पञ्चम मस्करण निणयसागर प्रेस, बम्बई १६१५
उत्तराग्रमचरित	भाम्बर कवि, तृतीय मस्करण निणयसागर प्रेम, बम्बई, १६२५
उपनिषद्-भाष्य	शकराचार्य, भाग १-४, गीताप्रेम, गोरखपुर
उल्लासराघव नाटक	सामेश्वर देव, (सपा० मुनिपुष्कराज व भोगीनाल जयचन्द भाई) ओरियटल इन्स्टीट्यूट, बरीदा, १६६१
कृत्यद	
कथासरितसागर	मोमदेव, मोनीनाल बनारसीदास, दिल्ली, १६७०
"	१-२ खंड, सपा० व अनु० प० केदारनाथ शर्मा सारस्वत, बिहार राष्ट्रभाषा-परिषद्, पटना, १६६०, १६६१
कर्णसुन्दरी	विष्णु, निणयसागर प्रेस, बम्बई १६८८
कपूर मजरी व बानभान्त	राजशेखर, (सपा० दुर्गाप्रसाद व काशीनाथ पाठुरंग पण्डित) निणयसागर प्रेस, बम्बई, १६००
कपूर मजरी	राजशेखर (सपा० एम० बी० व स० द्वार० लाल- मैन) हावड ओरियटल प्रीस, स० ४ मोनीनाल बनारसीदास, दिल्ली, १६६३
"	सपा० गणकुमार आश्रय, बी० म्हा, वाराणसी, १६७०
कानिनाम-साहित्य	डा० आद्यप्रसाद मिश्र, कामेश्वर सिंह मस्करण पुस्तकालय, दरभंगा, १६६० ई०
कान्यकुब्ज	मम्मट, बालबोधिनी सहित (सपा० रघुनाथ दामादर बनारस), भंडारकर ओरियटल इन्स्टीट्यूट, सप्तम मस्करण, १६६५
कान्यादान	दण्डी, (सपा० एम० के० रेल्वरकर) दि ओरियटल पुस्तकालय, पूना, १६०४
काव्यानुशासन	हेमचन्द्र, (सपा० रत्नकलापारिषद्), श्री महावीर जन विद्यालय, बम्बई, १६३८

काव्यालंकार	भामह, (सपा० व अनु० देवेन्द्र नाथ शर्मा), बिहार राष्ट्रभाषा परिषद्, पटना, १९६२
काव्यालंकारसूत्रवृत्ति	वामन, (सपा० आशुतोष विद्या भूषण व नित्यबोध विद्यारत्न) कनकत्ता, १९२२
कुन्दमारा	दिहनाग, (सपा० डा० कालीकुमार दत्त) संस्कृत कालेज, कलकत्ता, १९६४
कुमारसम्भव	कालिदाम, मजीवनी टीका सहित
कुवल्यावली अथवा रत्न- पात्रालिका	शिग भूपाल, (सपा० एल० ग० रविवर्मा), त्रिवेन्द्रम, संस्कृत मिरीज सं० १४५, त्रिवेन्द्रम, १९४१
कनकध	शेष कृष्ण, निर्णयमागर प्रेस, बम्बई, १८९४
चण्कौशिक	क्षेमीश्वर, (व्याख्या० जगदीश मिश्र) चौखम्बा, वाराणसी, १९६५
चंद्रकला	विश्वनाथ कविराज, (स० प्रा० बाबूलाल शुक्ल) चौखम्बा, वाराणसी, १९६७
चंद्रगेता (मट्टक)	रत्नदास, (सपा० डा० आदिनाथ नेमिनाथ उपाध्ये) भारतीय विद्याभवन, बम्बई, १९६७
जानकीपरिणय	रामभद्र दीक्षित, (सपा० गणेशशास्त्री लेले) दक्षिण प्रेस कमेटी, बम्बई द्वितीय संस्करण, १८६६
दशरूपक (मावलीक)	धनजय, (व्याख्या० डा० भोलाशंकर व्यास) चौखम्बा, वाराणसी, १९५५
दूतागद	मुभट, (सपा० व व्याख्या० अनन्तराम शास्त्री) चौखम्बा, बनारस, १९५०
धनजयविजय धम्मानीक	• काचानचार्य, निर्णयमागर प्रेस, बम्बई, १९११ आनन्दवदन, मोहन व दालप्रिया सहित, चौखम्बा, वाराणसी, १९४०
नागानन्दनाटक	हर्ष, (व्याख्या० बलदेव उपाध्याय) चौखम्बा वाराणसी, १९५६
नाटकचन्द्रिका	रूप गोस्वामी, (व्याख्या० प्रा० बाबूलाल शुक्ल शास्त्री) चौखम्बा, वाराणसी, १९६४
नाटक रक्षणरत्नकोश	सागर नदी, (व्याख्या० प्रा० बाबूलाल शुक्ल) चौखम्बा, वाराणसी, १९७२

नाट्यदर्पण (प्रथम भाग)	रामचन्द्र एव गुणचन्द्र, सपा० गजानन कुशव श्रीगोडेकर एव नालचन्द्र भावान् माषी, ओरियण्टल इन्स्टीट्यूट, बडोदा, १९२६
नाट्यशास्त्र	भरतमुनि, अभिनवभारती-सहित, भाग १-४ सपा० एम० रामकृष्ण कवि, गायकवाड ओरियण्टल सीरीज स० ३६, ६८, १२४ व १४५, ओरियण्टल टुम्बटोयूट, बडोदा क्रमशः १९२६, १९३४, १९५४, व १९६४
निघट्ट व निरुक्त	लदमण स्वरूप, मोनीलाल बनारसीदास, दिल्ली, १९६७
नैपथीयचरित	श्री हृष, नारायण-कृत टीका सहित, सपा० शिवदत्त, निरणयसागर प्रेस, बम्बई, १९५२
न्यायभाष्य (न्यायसूत्र सहित)	वात्स्यायन, गुजराती मुद्रणयन्त्रालय, बम्बई, १९२२
पद्मपुराण	आनन्दाश्रम ग्रन्थमाला, पूना
पातञ्जलयोगदर्शन	पतञ्जलि, गीता प्रेस, गोरखपुर म० २०२८
पापपराक्रम	पद्मादनदेव, गायकवाड ओरियण्टल सीरीज म० ४, बडोदा, १९१७
पावन्तीपरिणय	(वामन) नट्ट बाण, निरणयसागर प्रेस बम्बई, १९२३
प्रचुम्नाभ्युदय	रविवर्मभूष, सपा० टी० गजाननिशाम्भो, त्रिवेन्द्रम संस्कृत सीरीज, न० ८, त्रिवेन्द्रम, १९१०
प्रबोधचन्द्रोदय	कृष्णमिश्र, व्याख्या० रामचन्द्र मिश्र, चौखम्बा, वाराणसी, १९५५
प्रभावनीपरिणय	हरिहर, सपा० आचार्यरामचन्द्र मिश्र, चौखम्बा, वाराणसी, १९६६
प्रसन्नराधव	जयदेव, व्याख्या० पैपराज शर्मा रेग्मी चौखम्बा, वाराणसी, १९६३
प्रियदर्शिना	हर्ष चौखम्बा, वाराणसी, १९५४
बृहत्सामजरी	धोमेन्द्र, निरणयसागर प्रेस, बम्बई, १९०१
बृहद्देवता	शौनन, भाग १-२, सपा० १० ए० मेवदानल, मोनीलाल बनारसीदास, दिल्ली, १९६५
भक्तमुद्रगन्तनाटक	मयुराप्रमाद दीक्षित, मामी, १९५४

भगवद्गीता	शांकर भाष्य, गीताप्रेस गोरखपुर, म० २०२४
भट्टहरिनिबन्ध	हरिहरोपाध्याय निर्णयमागर प्रेस, बम्बई, १८६२
भागवतपुराण	१-२ खण्ड, गीता प्रेस, गोरखपुर, म० २०२१
भावप्रकाशन	० शारदानन्द, गायकवाड ओरियण्टल मिनीज, म० ४५, बडोदा, १९३०
मानमादकचक्र	भाग १-२, सपा० बलदेव उपाध्याय, चौबन्दा वाराणसी
"	सपा० सी० आर० देवधर, ओरियण्टल बुक एजेंसी, पूना, १९६२
मुभारोद्धारण	भयुराग्रमाद दीक्षित, वाराणसेय मस्कृत महाविद्यालय, वाराणसी, स० २०१६
मन्मथपुराण	: शानन्दाश्रम ग्रन्थमाला, पूना
मन्दारमन्द धम्मू	कृष्ण कवि, निर्णयमागर प्रेस, बम्बई १९०६
महानाटक	० मधुसूदन मिश्र, व्याख्या० जीवानन्द विद्यासागर, तृतीय सम्स्करण, कलकत्ता, १९३२
महाभारत	१ से ४ भाग (मूल मात्र) गीता प्रेस गोरखपुर, स० २०१५
महावीरचरित	भवभूति, सपा० व व्याख्या० श्री रामचन्द्र मिश्र चौबन्दा, वाराणसी, १९६८
"	वीरराघव की टीका सहित, सपा० टी० आर० रत्नम् ऐयर, चतुर्थ सम्स्करण, निर्णयमागर प्रेस, बम्बई, १९२६
"	सपा० जीवानन्द विद्यासागर गोवर्धन प्रेस, तृतीय सम्स्करण, कलकत्ता, १९०६
माकण्डेयपुराण	शानन्दाश्रम ग्रन्थमाला, पूना
माननीमाधव	भवभूति, सपा० मणेश रामकृष्ण तेलंग, निर्णयमागर प्रेस, १९३६
मालविकाग्निमित्र	कालिदास, सपा० सी० आर० देवधर, मोतीलाल बनारसी दाम, दिल्ली, १९६६
"	सपा० एम० आर० काने, पंचम सम्स्करण, ए० आर० शेठ एड कम्पनी, बम्बई, १९६४

मुद्राराक्षस	विशाखादत्त, सपा० देवधर व बेडेकर केशक भीकाजी घावने, बम्बई, १९४८
"	सपा० व व्या या० डा० सत्यव्रत मिह, चौखम्बा, वाराणसी, १९६१
मृच्छकटिक	शूद्रन निर्णयमागर प्रेस, अष्टम संस्करण, बम्बई, १९५०
मेघदूत	बालिदाम, मजीवनी सहित, सपा० एम० आर० काले०, गोपाल नारायण एव कम्पनी, बम्बई, १९४७
ययानिचरित	रुद्रदेव, सपा० सी० आर० देवधर भण्डाकर ओरियण्टल रिमेष इन्स्टीट्यूट, पूना, १९६५
रघुवश	कानिदास, चौखम्बा मस्कृत सिरीज, वाराणसी, १९५६
रत्नावली	हप, सपा० रामचन्द्र मिथ चौखम्बा, वाराणसी, म० २०१०
रत्नगवाधर	पडितराज जयनाथ, निर्णयमागर प्रेस, अष्टम संस्करण, बम्बई, १९४७
रत्नार्णवसुधानर	शिवभूषाल, मागरिका वर्ष ८, अंक १-२ मे प्रकाशित, मागरिका समिति, मागर विश्वविद्यालय, मागर
रामायण	वाल्मीकि गीता प्रेम गोरखपुर म० २०२०
रविमणो परिणय	श्रीराम वर्मा निर्णयसागर प्रेस, बम्बई, १९२७
रत्नमाधव	रूप गोस्वामी, सपा० प्रो० दाबुलाल गुप्त, चौखम्बा वाराणसी, १९६६
रत्नोविनजीविन	कुन्तक, सपा० सुशील कुमार दे, कलकत्ता ओरियण्टल सिरीज म० ८, कलकत्ता, १९२३
रामायण	आनन्दाश्रम ग्रन्थमाला, पूना
रत्नमोदशीय	कानिदास, सपा० प्रो० एच० डी० बेतकर भाट्टिय छत्रादमी, नई दिल्ली, १९६१
"	सपा० व व्याख्या० रामचन्द्र मिथ, चौखम्बा, वाराणसी, १९६३
विदग्धमाधव	: रूप गोस्वामी, सपा० प० रमाचान्त भा, चौखम्बा, वाराणसी, १९७०

विद्वत्कालभक्तिका	राजशेखर, व्याख्या प० रमाकान्त शर्मा, चौखम्बा वाराणसी, १९६५
"	महा० नाम्बर रामचन्द्र शर्मा 'आत्मभक्त प्रेम पुता, १८८६
विष्णुपुराण	गीता प्रेम गारम्भपुर, पंचम सम्स्करण न० १९१८
वीरगाथासुवदत्त	महा० के वी० शर्मा कुष्पुम्बानी शर्मा निम्ब २-टीक्यूट, मद्रास, १९६०
वर्णमहार	भट्ट नागवरा, निगद्यनागर प्रेम नवम सम्स्करण बम्बई १९४०
व्यक्तिविवेक	महिमभट्ट, मयुम्दन विवृति महिन चौखम्बा वाराणसी १९३६
व्याकरणमहाभाष्य	पञ्चलि, प्रदीपोद्घान महिन मानोरात्र बन्नामीदाम, दिल्ली, १९६७
सहस्रविचन्द्रनाटक	गमषट्ट, निर्णयमात्र प्रेम, बम्बई १९००
सामवत	: अविकादत्त व्यास प्रकाशक-श्री कृष्ण कुमार व्यास, द्वितीय सम्स्करण, काशी, १८८७
साहित्यदर्पण	विश्वनाथ कविराज, श्रुत सम्स्करण निगद्यनागर प्रेम बम्बई, १९३६
निष्ठान्तकौमुदी (तत्त्व-बोधिनी सहित)	भट्टनिरीक्षित, वैश्वदेव प्रेम बम्बई न० १८३६
नीताराधक	राम पाणिवादे महा० शृङ्गादकुत्रन, पिन्ल त्रिवेन्द्रम मम्बुन निरीज, त्रिवेन्द्रम १९५८
नीपनिकाहण	विश्वनाथ, व्याख्या० कपिलदेव गिरि चौखम्बा, वाराणसी, १९६३
नाम्बकारिका (तत्त्व-कौमुदी सहित)	ईश्वर कृष्ण काशी मम्बुन निरीज, न० १२० चौखम्बा, वाराणसी, १९३७
स्वप्नवासवदत्त	माम, महा० टी० गणपति शर्मा श्रीधर पावर प्रेम, निवेन्द्रम, १९०४
"	निर्णयमायु मुद्रालय, द्वितीय सम्स्करण, बम्बई, १९४८

शतपथ ब्राह्मण	सपा० डा० अल्वेर्त वेवर, चौखम्बा, वाराणसी, १९६४
प्रत्यपराभवव्यायोग	हरिहर, सपा० भोगीलाल जयचन्द भाई साडेसरा गायकवाड ओरियण्टल सिरीज स० १४८, बडोदा, १९६५
हनुमन्नाटक	दामोदर मिश्र, चौखम्बा, वाराणसी, १९६७
हरिवंश पुराण	चित्रशाला प्रेस, पूना, १९३६
(ख) हिन्दी ग्रन्थ	
अग्रवाल वामुदेवशरण	प्राचीन भारतीय लोकधर्म, ज्ञानोदय ट्रस्ट, महमदाबाद, १९६४
"	हृषिकेश—एक सांस्कृतिक अध्ययन, बिहार राष्ट्रभाषा परिषद्, पटना, १९५३
उपाध्याय बलदेव	धर्म और दर्शन, शारदा मन्दिर, काशी, १९६१
"	सस्कृत सुकवि समीक्षा, चौखम्बा, वाराणसी, १९६३
उपाध्याय, रामजी	मध्यकावीन सस्कृत नाटक, सस्कृत परिषद् सागर विश्व- विद्यालय, सागर, १९७४
बबिराज, गोपीनाथ	भारतीय सस्कृति और भाषा, १-२ खण्ड, बिहार राष्ट्र- भाषा परिषद्, पटना, १९६३
बीध ए० श्री०	सस्कृत नाटक, अनु० डा० उदयभानु सिंह, मोतीलाल बनारसीदास, दिल्ली
"	सस्कृत साहित्य का इतिहास, अनु० डा० मंगलदेवशाम्भरी, मोतीलाल बनारसीदास वाराणसी, १९६७
कौमल्यायम भद्रनन्दा	ज्ञानक, १-६, हिन्दी साहित्य सम्मेलन, प्रयाग, म० २००८
गुप्त, शक्तिभूषणदाम	उपमा कालिदासस्य, मेगनल पब्लिशिंग हाउस, दिल्ली
चट्टोपाध्याय, मनीषचन्द्र	भारतीय दर्शन, अनु० श्री हरिमोहन ना ब श्रीनित्यानन्द
एव दत्त धीरेन्द्रमोहन	मिश्र, पुस्तक भंडार, पटना, १९६०
जोशी, उमाशंकर	श्री और सौरभ, अनु० मोमेश्वर पुरोहित, भारतीय ज्ञान- पीठ, वाराणसी, १९६८
जोशी, लक्ष्मणशाम्भरी	हिन्दू धर्म की समीक्षा, अनु० नायूराम प्रेमो, हिन्दी-ग्रन्थ- रत्नाकर-कार्यालय, बम्बई १९४८
तिवारी, रमाशंकर	महाकवि कालिदास, चौखम्बा, वाराणसी, १९६१

निवासी, रामानन्द	सत्य जिव मुन्दरम्, प्रथम भाग भाग्यो मन्दिर, भक्तपुर, १९६३
दीक्षित, सुरेन्द्रनाथ	भरत और भारतीय नाट्यकला राजकमल प्रकाशन, दिल्ली, १९७०
द्विवेदी, रामचन्द्र	अवकाश-मीमांसा, मोतीलाल बनारसीदास, दिल्ली १९६५
द्विवेदी, हजारीप्रसाद	हिन्दी साहित्य की भूमिका हिन्दी ग्रन्थ रत्नाकर कार्यालय बम्बई १९६१
नरेश	घरम् का काव्यनाम्न हिन्दी अनुमपान परिषद् दिल्ली विश्वविद्यालय दिल्ली म० २०००
"	मरा० हिन्दी नाट्यदर्शन ग्यान्ना० आचार्य विवेकेश्वर हिन्दी विभाग दिल्ली विश्वविद्यालय दिल्ली १९६१
पाठक, रणनाथ	पद्मशेखरस्य बिहार गण्टभाषा परिषद् १९६६
पाठक, सर्वानन्द	चारुकि दशन की शास्त्रीय समीक्षा, चौखम्बा, १९६५
कुन्ने, फादर कामिल	रामकथा, हिन्दी परिषद् प्रयाग विश्वविद्यालय, १९६०
मिश्र, उषेग	भारतीय दशन हिन्दी ममिनि सूचना विभाग, लखनऊ १९६४
मुन्शी, श्यामभक्त	भारत की मस्कृति और कला, अनु० रमेश वर्मा रावपान एण्ड सन्, दिल्ली
मैममूलर, एफ०	धर्म की उत्पत्ति और विकास, अनु० ब्रह्मदत्तदीक्षित आदश हिन्दी पुस्तकालय इलाहाबाद १९६६
राय, द्विन्द्रनाथ	कानिदाम और भवभूति, अनु० ५० रूपनारायण पाटेल, हिन्दी ग्रन्थ रत्नाकर, बम्बई, १९५६
श्याम, मोनागकर	मस्कृत कवि दर्शन चौखम्बा वाराणसी, १९६१
"	हिन्दी दशहरक, चौखम्बा, वाराणसी १९५५
शर्मा, वीरबाला	मस्कृत में एकाकी रूपक मध्यप्रदेश हिन्दी ग्रन्थ अकादमी भोपाल, १९७०
शाम्बी, नेमिचन्द्र	महाकवि भाम, मध्यप्रदेश हिन्दी ग्रन्थ अकादमी, भोपाल, १९७२
शुक्ल, होरालाल	आधुनिक मस्कृत साहित्य, रचना प्रकाशन, इलाहाबाद १९७१

सदेन्द्र	लोकसाहित्यविज्ञान, शिवलाल अग्रवाल एण्ड कम्पनी, आगरा, १९६७
मिहिरा, यदुनाथ	भारतीय दर्शन, अनु० डा० गोवर्धन प्रसाद भट्ट, लक्ष्मी-नारायण अग्रवाल, आगरा, १९६०
सम्पूर्णानन्द	योगदर्शन, हिन्दी ममिति, सूचना विभाग, लगनऊ, १९६१
माकृत्वायन, राहुल	दर्शन दिग्दर्शन, निताय महल, इसाहाबाद, १९४७
मिहिरा अयोध्याप्रसाद	भवभूति और उनकी नाट्य-कला, मोतीलाल बनारसी दास, दिल्ली, १९६६
हिन्दिता, एस०	भारतीय दर्शन की रूपरेखा, अनु० डा० गोवर्धन भट्ट आदि, राजकमल प्रकाशन, दिल्ली १९६६

(ग) अंग्रेजी ग्रन्थ

- Adwal Niti The Story of King Udayana
Varanasi Chowkhamba Publications 1971
- Aurobindo Shri The Life Divine New York The Sri Aurobindo Library 1949
- Kalidasa (Second Series) Pondicherry
Sri Aurobindo Ashram 1954
- Ayyar A S P Bhasa Indian Men of Letters Series 2nd ed
revised Madras-1 V Ramaswamy Sastrulu & Sons 1957
- Belvalkar S K (ed) Rama's Later History or Uttararama-
charita Pt I Introduction and Translation Harvard
Oriental Series No 21 Harvard Harvard University Press,
1915
- Benson Purnell Handy Religion in Contemporary Culture
New York Harper Brothers 1960
- Bhat V M Yogic Powers and God Realisation 2nd ed
revised Bombay Bharatiya Vidya Bhawan 1964
- Bose Bela The Dramas of Shri Harsha Translated into
English Allahabad Ketabistan, 1948
- Brill, A A Basic Writings of Sigmund Freud Random House
Inc 1938
- Butcher S H Aristotle's Theory of Poetry and Fine-Art
2nd ed Translation with Criticalnotes Ludhiana Lyall
Book Depot 1968
- Chaitanya Krishna A New History of Sanskrit Literature
Bombay Asia Publishing House, 1962
- Sanskrit Poetics A Critical and Comparative
Study Bombay Asia Publishing House 1965

- Chatterjee, Asoke **Padma-Purana A Study** Calcutta Sanskrit College Research Series No LVIII Calcutta Sanskrit College 1967
- Dalal Minakshi **Conflict in Sanskrit Drama** Bombay Somaiya Publications Pvt Ltd 1973
- Dandekar R N **Some Aspects of the History of Hinduism** Poona University of Poona 1967
- Dange S A **Legends in the Mahabharata** Delhi Motilal Banarsidass 1969
- Dasgupta S N and De S K **A History of Sanskrit Literature Classical Period Vol I** 2nd ed Calcutta Uni 1962
- Devadnar C R **Works of Kalidasa Dramas Vol I** Delhi Motilal Banarsidass 1966
- Dikshit Ratnamayidevi **Women in Sanskrit Dramas** Delhi Meharchand Lachhmanadas 1964,
- Durkheim Emile **The Elementary Forms of the Religious Life** Translated by Joseph Ward Swer 5th ed New York The French Press 1968
- Dwivedi R C (ed) **Principles of Literary Criticism in Sanskrit** Delhi Motilal Banarsidass 1969
- Eddington Asthur **The Nature of Physical World** London J M Dent & Sons Ltd 1955
- Frazer, James George **The Golden Bough** New York The Macmillan Co 1960
- Galloway George **The Philosophy of Religion** Reprinted Edinburgh T & T Clerk 1951
- Gnosh Juthika **Epic Sources of Sanskrit Literature** Calcutta Calcutta Sanskrit College Series No 22 1963
- Chosh Manmohan **Contribution to the History of The Hindu Drama** Calcutta Firma K L Mukhopadhyaya 1958
- Haas, George C O **The Das arupa** Columbia University Indo-Iranian Series Vol VII Delhi Motilal Banarsidass 1962
- Hackel Ernest **The Riddle of the Universe** 5th ed London The Thinkers Library No 3 1946
- Hiriyana M **Indian Philosophical Studies** Mysore Kavya-laya Publishers 1957
- Sanskrit Studies** 1st ed Mysore Kavyalaya Publishers, 1954
- Hocking William, Ernest **Types of Philosophy** revised New York Charles Scribner s Sons 1939

- Hoebel E Adamson **Man in the Primitive World** 2nd ed
International Student Edition Tokyo
- Hopkins E Washburn **Epic Mythology** Delhi Indological Book
House 1968
- The Religions of India** 2nd ed New Delhi
Munshiram Manoharlal 1970
- Ions Veronica **Indian Mythology** 2nd ed London and
New York Paul Hamlyn 1968
- Jevons H B **Introduction to the History of Religions**
London H B Jevons 1896
- Jhala T C Kalidasa Bombay Popular Book Depot 1949
- Joad, C E M **Guide to Modern Thought** London Faber &
Faber Ltd 1948
- Jung C G **Psychology and Religion** New Haven Yale
University Press 1938
- Kane P V **History of Dharma sastra** Vol V Pt II Govt
Oriental Series Class B No 6 Poona Bhandarkar Oriental
Research Institute 1962
- History of Sanskrit Poetics** 3rd ed revised Delhi
Motilal Banarsidass, 1961
- Karmarkar R D **Bhavabhuti Dharwar** Karnatak University,
1963
- Keith, A B **The Sanskrit Drama In its Origin, Develop-
ment Theory and Practice** revised ed London Oxford
University Press 1970
- Konow Sten **The Indian Drama** 1st ed Translated by S N
Ghosal Calcutta General Printers and Publishers 1969
- Krappe Alexander H **The Science of Folklore** Reprinted
London Methuen & Co Ltd 1965
- Krishnamachariar M **History of Classical Sanskrit Literature**
1st reprint Delhi Motilal Banarsidass 1970
- Krishnamoorthy K **Essays in Sanskrit Criticism** Dharwar
Karnatak University Dharwar 1964
- Kunbae Bak **Bhasa ■ Two Plays Avimaraka and Balcharita**
Delhi 6 Meharchand Lachhmandass 1968
- Law Bimala Churn **Asvaghosa** Calcutta The Royal Asiatic
Society of Bengal 1946
- Macdonell Arthur A **A History of Sanskrit Literature** New
Delhi Motilal Banarsidass 1962
- Vedic Mythology** Varanasi Indological Book House
1963
- Mainkar T ■ **Studies in Sanskrit Dramatic Criticism** 1st
ed New Delhi Motilal Banarsidass 1971

The Theory of the Samdhis and the Samdhyangas
Poona Joshi and Lokhande Publication 1960

Majumdar, R C (ed) **The Age of Imperial Unity** 2nd ed
Bombay Bharatiya Vidya Bhawan 1953

The Classical Age 3rd ed Bomba, Bharatiya Vidya
Bhawan 1970

Maleijt Annemarie de Waal **Religion and Culture** New York
The Macmillan Company 1968

Malinowski Bronislaw **Freedom and Civilization** London
George Allen & Unwin Ltd 1947

Mankad D R **The Types of Sanskrit Drama** Karanchi Urm
Prakashan Mandir, 1936

Mansingh Mayadhar **Kalidasa and Shakespeare** Delhi
Motilal Banarsidass 1969

Masson J L and Kosambi D D **Avimaraka Love & Enchanted
World** 1st ed Delhi Motilal Banarsidass 1970

MaxMuller F **Lectures on the Origin and Development of
Religion** Varanasi Indoological Book House 1964

**Natural Religion, The Gifford Lectures Delivered
Before The University of Glasgow in 1888** London 1889

Physical Religion New York 1891

Mirashi Vasudeva Vishnu and Navlekar Narayan Raghunath
Kalidasa 1st ed Bombay Popular Prakashan 1969

Mishra H R **The Theory of Rasa in Sanskrit Drama with a
Comparative Study of General Dramatic Literature**
Chhatarpur (M P) Vindhyachal Prakashan 1934

Mookerjee Syama Prasad **Obscure Religious Cults** Calcutta
12 Firma K L Mukhopadhyaya 1962

Nicoll Allardyce **The Theory of Drama** Indian Reprint Delhi
Doaba House 1969

Parab B A **The Miraculous and Mysterious in Vedic
Literature** Bombay-7 The Popular Book Depot 1952

Penzer N M (ed) **The Ocean of Stories** Bang C M
Tawney's Translation of Somadevas Katha-Sarit-Sagara
in 10 Volumes Vol I Indian Reprint Delhi Motilal
Banarasidass 1968

Pusalkar A D **Bhasa A Study** 2nd revised ed Nai Sarak
Delhi-6 Munshiram Manoharlal 1968

Studies in the Epics and Puranas Bombay
Bharatiya Vidya Bhawan 1955

Radhakrishnan S **An Idealist View of Life** The Hibbert Lec-
tures for 1929 4th ed London George Allen & Unwin
Ltd 1951

The Hindu view of Life London Unwin Books
1960

Raghavan V Bhoja's Srngara Prakasa Madras-14 The Author
(Punarvasu 7 Sri Krishanapuram Street) 1963

Some Old Lost Plays Annamalaiagar Annamalai
University 1961

The Social Play in Sanskrit Bangalore The Indian
Institute of Culture 1952

The Number of Rasas Adyar The Adyar Library
1940

**The Ram Krishna Mission Institute of Culture The Cultural
Heritage of India** Vol I 2nd ed of Calcutta The Ram-
Krishan Mission Institute of Culture 1962

The Cultural Heritage of India Vol IV 2nd ed
Calcutta The Mission 1956

**Rangacharya Adya (Formerly Jagirdar R V) Drama in Sans
krit Literature** 2nd ed Bombay Popular Prakashan
1967

Introduction to Bharata's Natya Sastra 1st ed
Bombay Popular Prakashan 1966

Rhine J B A Brief Introduction to Parapsychology Duke
University Parapsy hology Laboratory

Riepe Dale The Naturalistic Tradition in Indian Thought
2nd ed Delhi Motilal Banarsidass 1964

Rose H J A Hand Book of Greek Mythology University
Paperback London Methuen 1965

Ruben Walter Kalidasa The Human Meaning of his works,
Berlin Academic verlag 1957

Oldenberg H Ancient India Its Language and Religions
2nd ed Calcutta-4 Punthi Pustak 1962

Sabnis S A Kalidasa His Style and Times Bombay N M
Tripathi Private Ltd 1966

**Sastri M S Ramaswami Kalidasa His Period Personality
and Poetry** Shrirangam Shri Van Vilas Press 1933

Sharma Dimbeswar An Interpretative Study of Kalidasa
Calcutta The Author 1968

**Shastri Surendra Nath The Laws and Practice of Sanskrit
Drama** Vol I 1st ed Varanasi-1 . The Chowkhamba
Sanskrit Series Office 1961

Satyavart Usha Sanskrit Dramas of Twentieth Century
Delhi The Author (Sole Distributors Meharchand Lachh-
mandas Delhi), 1971

- Shekhar I **Sanskrit Drama Its Origin and Decline** Leiden
E J Brill 1960
- Shrikrisna E R (ed) **Rupaka Samiksa** Venkatesh vara Uni
versity, 1964
- Spence Lewis **The Outlines of Mythology** London Walts
& Co 1944
- Stace W T **A Critical History of Greek Philosophy** London
St Martins Street Macmillan & Co Ltd 1950
- Sukththankar V S **Analecta** Poona 4 V S Sukththankar Memo
rial Edition Committee 1945
- Thomas P **Epics Myths and Legends of India** Bombay
D B Taraporevala Sons & Co Pvt Ltd 1961
- Taylor E B **Primitive Culture** 2 Volumes 2nd ed London
John Murray 1873
- Upadhyaya S **India in Kalidasa** 2nd ed Delhi S Chand
& Co 1968
- Van Buitenan J A B **Two Plays of Ancient India** 1st ed
Delhi Motilal Banarasidass 1971
- Wells Henry W **Sanskrit Plays From Epic Sources** Baroda
M S University of Baroda 1968
- Six Sanskrit Plays** Bombay Asia Publishing
House, 1964
- The Classical Drama of India** Bombay Asia
Publishing House 1963
- Wilson, H H **Dramas** 2nd ed Varanasi Choukhamba Sanskrit
Series Office 1962
- Wilson H & Others **The Theatre of the Hindus** Calcutta
12 Susil Gupta (India) Limited 1955
- Winternitz M **History of Indian Literature** Vol I Pt II Trans-
lated by S Ketkar, Calcutta University of Calcutta 1963
- History of Indian Literature** Vol III Pt I
Translated by Subhadra Jha Delhi Motilal Banarasidass
1963
- Woolner, A C and Sarup Lakshman **Trivandrum Plays** Thir
teen Trivandrum Plays Attributed to Bhasa Vols 1-2
Translated into English London Oxford University Press
1931
- Yinger J Milton **Religion, Society and Individual** New York
The Macmillan Company 1960

(घ) कोश एवं पत्र-पत्रिकाएँ

- संस्कृतानुशासन (अमरकोश), व्याख्यामुद्रा व रामायणी सहित, निरावनागर
प्रेस, १२१५
- महानारत की नामानुक्रमणिका, गीता प्रेस, गोरखपुर, न० २०१६
- पद्यसत्य, १-६ भाग, सपा० तारानाथ तर्कवाचस्पति, चौखम्बा, वाराणसी, १९६२
- वेदभारती पत्रिका, खंड ८, अंक २
- वृक्षसुद्ध, १-५ भाग, सपा० राधाकान्तदेव, चौखम्बा, १९६१

- म कृत-हिन्दी बोध, मपा० वामन शिवराम ग्राष्ट, मोतीबान बनारसीदास, १९६६
- हिन्दी साहित्यबोध, मपा० धीरेन्द्रवर्मा ज्ञानमंडल लिमिटेड, वाराणसी म० २०१५,
- Benedict Ruth Folklore Encyclopaedia of Social Sciences
1948 ed reprinted
- Myth Encyclopaedia of Social Sciences 1948
ed Reprinted Vol XI-XII
- Gardner E A Mythology Encyclopaedia of Religion and
Ethics 1959 ed 4th impression Vol IX
- Folklore Encyclopaedia Britanica 1947 ed Reprint Vol IX
- Folklore Chambers Encyclopaedia 1959 ed Vol V
- Iyer K A Subramania Kundamala and the Uttararamacharita
Proceedings of the Seventh Oriental Conference (Sanskrit
Section) Baroda 1933
- Malinowski B Culture Encyclopaedia of Social Sciences
1948 ed Reprinted Vol IV
- Messon J A Note on the Sources of Avimaraka M S Uni-
versity of Baroda Journal of Oriental Institute Vol
XIX No 1-2 1969
- Myth and Ritual Encyclopaedia Britanica Vol XVI
- Mythology The Encyclopaedia Americana 1961 ed Vol XIX
- Niven D Naturalism Encyclopaedia of Religion and Ethics
1959 ed 4th Impression Vol IX
- Supernatural Story Cassell's Encyclopaedia of Literature
1953 Vol II
- Tucker Pat Parapsychology Ancient Mystery, New Science
Span Vol XIII No 11 (November 1972)
- Woolner A C The Date of Kundmala Annals of Bhandarkara
Oriental Institute Vol XV (1933 34)
- Dowson Hindu Classical Dictionary Trubner's Oriental Series
Kegan Paul Trenchit Trubner & Co Ltd
- Schuyler Jr Montgomery Bibliography of the Sanskrit
Drama Indo-Iranian Series Vol III New York The
Columbia University Press 1906
- Shipley Joseph T (ed) Dictionary of World Literary
Terms London George Allen & Unwin Ltd 1955
- Gand c Merriam Co Websters New International Dictionary
of the English Language Spring Field Mass G & C
Merriam Company Publishers 1961
- Williams M Monier Sanskrit English Dictionary Delhi
Motilal Banarsidass, 1963

अनुक्रमणिका

(क) नाटक एव नाटककार

मद्भुतदर्पण—३७७-३६६

मनङ्गहर्ष—५० पा० टि०

मननराधव—३३६, ३३८, ३४२, ३४२, ३४६, ३८४, ३८८

मनिशानशाकुन्तल (शाकुन्तल)—३६, ५६, ७४, ७६, ८१-८३, ८५, १५५, १५६
पा० टि०, १६८, १७६, १७६ पा० टि, १८६, १८७,
१८६-२४७ २५२ पा० टि०, २८१ ३१६, ३५४, ३६२,
३७०, ३७६, ३८७, ४०८, ४१३ ४१७, ४१८, ४१९

मनिपेक—६६, ६६, १०३-११२, १५१-१५३, ३५८, ४१३

मनिमारिकावचितक—५० पा० टि०, २५६

मनूनमयन—६१, ६२, ७१, ७४

मनूनोदय—३८४

मन्त्रिकादत्त व्यास—४०६

मन्त्रिकारक—५०, ८१, ६६, ११२, पा० टि०, १०४, १४०-१५१, १५२, १५३,
२११ पा० टि०, ३६४, ३६७, ४१३, ४१६, ४१७

मन्त्रिणी—६१, ८६, ६१-६३, २५, ११२, ३५७, ४१२, ४१३

मननराधव मन्त्री—३८४

मन्त्रिणीवृद्धामणि—३५७-३६६, ३६७

मननराधव—२५२ पा० टि०, २८१, २८२, २८५, २८७, ३१२-३३४, ३३५,
३६७, ३६९, ३७०, ३७१, ३७२, ४०६, ४१४, ४१७

मन्त्रिणीवृद्धामणि—३६

मन्त्रिणीवृद्धामणि—४०७

उत्तमराधन—४०१

उत्तमराधन—४००

उत्तमराधन—६६, १०४ १११, ११२, १२०-१२३ १२४

वराह—६३, ३८४

वराह—१११, ११२ ११८ ११०-१२०, १५१ १५२

वराह—४०५

वराह—१६१ ३४३, ३४४-३४६

वराह—६१ पा० टि० ६४ पा० टि०

वराह—३६

वराह—४०४

वराह—४०८

वराह—३८, ३९, ४६ ६६ ७३, ७७, ७८ ८३, ८४, ८५ १३४ १४६ १५३,
१५५-१५८ २५१ पा० टि०, २५४, २५६ २६०, २६७ २८१ २८२,
२८६ ३१६ ३२६, ३२८, ३३८ ३४५ ३६२, ३८१ ३८२ ४०१,
४०७, ४०८ ४१२, ४१३-४१५, ४१७, ४१८

वराह—४०८

वराह—३२० ३२२ ३६७-३७२

वराह—३६ ३५८ ७६, ७८

वराह—३६३-३६४

वराह—३६, ३६०

वराह—४५, ३८४

वराह—४०३

वराह—६४, ६१, ४०३

वराह—३७२-३७६, ४१७

वराह—३६

वराह—३८४

वराह—३७८-३७९ ४१७

वराह—४०५

वराह—४०७

वराह—४०, ६६, १२४, १२५

वराह—३६

वराह—६३, ३८४

- छज्जूरामशास्त्री—४०८
 छलितराम—३६, ३६०
 जयदेव—३८, ३८४ ३८८
 जानकीपरिणय—३६४-३६६, ३६७, ३६९
 जानकीराघव—३६, २६०
 जीवामन्दन ३८४
 जे० टी० पारिल—४०६
 सप्ततीसवरण—३६, ३७६-३८३
 तापमदत्तराज—५० पा० टि०
 त्रिपुरदाह—६२, ७१, ७४
 दिक्षुताग—३८, ३२०, ३६७
 दुर्गाभ्युदय—४०८
 दूनघटोत्कच—१११, ११२, ११८-११९
 दूताङ्गद—४००
 दूतवाक्य—३४, १११, ११२, ११५-११६, १२३, १२६, १३२, १५१ ४१३
 देवयानी—४०७
 देवीषण्डगुप्त—२५६
 धनजयविजय—३६, ४०४
 नलदमयन्तीय—४०६
 नागानन्द—५६, पा० टि०, २५७ २५८, २६३-२७०, २७१, ४१४, ४१६
 निगयभीम—३६
 नैषघानन्द—३७२
 पक्षराज—६६, १११, ११४-११५
 पद्मप्रभुतक—२५६
 पापपराक्रम—३६, ४०४
 पारिजातमञ्जरी—४०५
 पावनीपरिणय—४०३
 प्रचण्डपाडत—३६
 प्रतापव्रद्धदेव—४०४
 प्रतिज्ञायोगन्धरायण—५० पा० टि०, ६४, ६६, १३४, १३५-१३८, १५२, ३५८
 प्रतिमा—८१, ६६, ६७-१०३, १०४, ११२, १५१, १५२, ३५८, ४१३
 प्रतिराजसूय—४०७

प्रद्युम्नाम्बुदय—४०१

प्रद्योदयचन्द्रोदय—४३, ६३, ३८४, ४२०

प्रनावतीपरिणय—४०२

प्रसन्नराघव—२८४-३८८, ३६३

प्रह्लादनदेव—३६, ४०४

प्रियदर्शिका—५० पा० टि०, २५७, २५८, २५९, २६४, २७०, २७१

वलिदग्धन—६४, ६१ पा० टि०

वालचरित—३४, ३८, ३९, १०७, ११८, १२३-१३४, १५१, १५२, १५३, ३६४
३६१, ४०७, ४१३

वालमारत—३४३

वालरामायण—३३७, ३४३, ३४५-३५४, ३५६, ३८४, ३८८

वित्—४०५

वोष्मत्राग्नि—४०३

वक्तु मुदर्शन—४०६

महानारायण—३६, २७३-२७५, २७८, २८०, ३३६, ४१४, ४१७

मनुहरिनिर्वेद—४०३

मवभूति—४ पा० टि०, ३८, ४०, ७२, ८५, ८६, ६१, ६४, १५३, २८१-३३६
३३७-३३९, ३४१, ३४२, ३५०, ३५२, ३५७, ३५८, ३६०, ३६५,
३६७, ३६९, ३७२, ३७४, ३८८, ३९६, ४०६, ४०९, ४१२, ४१४,
४१६, ४१७, ४१८, ४२१

मात—३४, ३८, ४०, ५०, ७६, ८५, ६१, ६४-१५३, २११ पा० टि०, २५२,
२५६, ३६५, ३६९, ४०७, ४०८, ४२, ४१५, ४१६, ४१७, ४१९

मास्वराचार्य—४०१

मीमट—३६

मीमविज्ञमव्यायोग—३६

मयुराग्रमाद दीक्षित—४०६

मध्यमव्यायोग—८५, १११, ११२-११५, १५१, १५२, ४१३

महानाटक—४००

महानिगमास्त्री—४०७

महावीरचरित—४ पा० टि०, २८२-२८५, २८७-३१२, ३२८, ३२९, ३३७, ३३९,
३४०, ३४२, ३६०, ३८८, ४१४, ४१७

मायापुष्पक—३६, ३६१

माधुराज—१६

मालतीमाधव—७२, ८३, ८६, २६२, २८३-२६७, ३३४, ३७४, ४०४, ४१४

मालविकाग्निमित्र—६४ पा० टि० १५५, १५६, पा० टि०, १५७-१६८, १७९,
१७७, १६७, २१०, २११, २४८, २४७, २५०, २५४, २५६,
२६२, ३४८, ४१६

मुद्राराक्षस—२३१, २४२, २५४ २५६, ४१४, ४२१

मुद्रारि—१८, २७४, ३३७-३४२, ३५७, ३५७, ३५८, ३८५, ३८८, ३६६, ४१४,
४१६, ४१७

मृगकुलेषा—४०३

मृच्छकटिक—१३३, २३१, २३२, २५४-२५६, २८८, ३३४, ४१४, ४२१

मोक्षादित्य—३६

मद्योवर्मा—३६, ३८६

६ दिनी—४०७

रत्नपात्रालिका (कुवलयवली)—३६३-३६४

रत्नावली—१० पा० टि०, २५४, ३५७, ३५८, २५६-२६३, २६४, २७०, २७१,
३८७

रविचर्मभूष—४०१

राजवत (व०)—४०८

राघवानन्द—३६

राजकाम्युदय—३६, २६०-२६१

राजेश्वर—३८, ३६, ६४ पा० टि० १६१, २७४, ३३७, ३३८, ३४२-३५३,
३५७, ३५६, ३८८, ३६६, ४१४, ४१६, ४१७

राजवद्र—३६२

राजगणिका—४०१

राजमद्रवी. १३—३६७

राजकाम्युदय—३६, ३८६, ३८०

राजलो ना—४०८

रघुदेव (प्रतापरघुदेव)—४०४

रूपगोष्वासी—४०२

रत्नोत्सव—१७१, १७८, १७८ १६२

रत्नोत्सव (श्री राघवजन्म-कृत)—४०८

बलिउमाधव—४०२

वामनभट्ट वाण—४०३

विक्रमोर्वशीय—६६, ७३, ७६, ८३, १५५, १५६ पा० टि०, १६८-१६९, २००, २०४, २१०, २३१, २४०, २४५, २४६, २४७, २४८, २५०, २८६, ३१६, ३६२, ३६४, ३६६, ३७६, ३८१, ३८२, ३८७, ४०१, ४१३, ४१७, ४१८

विजयश्री—४०५

विदाघमाधव—४०२

विदुषालभजिका—३४३, २४६

विद्यापरिणयन—३८४

विराजसरोजिनी—४०६

विशालदत्त—२५१, २५२, २५५, २५६

विश्वनाथ—३६, ४०४

विश्वनाथ (निमलदेव के पुत्र) — ४०५

विश्वनाथ (साहित्य दण्ड कार) — ४०५

वीणावात्सवदत्त—५० पा० टि०, ३६२

वैद्यनाथ—३८४

वेणीमहार—३६, ८४, ३७३-२८०, ४१४, ४१७

शक्तिभद्र—३८, ३८८, ३६०, ३६५, ३६६, ३६६

शालपराभवव्यायोग—४०४

शारद्वती प्रकरण (शारिपुत्रप्रकरण)—६१, ६२

शिंगभूपाल—३६३

शूद्रक—पा० टि० ५०, १३५, २५१, २५२, २५६, २५६, २६७, ३३८

शेषकृष्ण—४०३

सकल्पसूयदय—३८४

सत्यहरिश्चन्द्र—२६२

स्वप्नवासवदत्त—५० पा० टि० ६४, ६६, १३४, १३८-१४०, २५४, २५६

स्वप्नदशानन—३६

मामवत—४०६

सीताराधव—४०१

सीतास्वयंवर—३४८

मुभट—४००

मुभद्राधनजय—३६, ३७६-३८३

सोमेश्वर—४००

सौमिन्यवाहरण—३६, ४०४

सौमिल्य—६१ पा० टि०, ६४ पा० टि०

हनुमन्नाटक—४००

हरिदास सिद्धान्तवागीश—४०६

हरिहर—४०२, ४०३, ४०४

हर्ष (हर्षदेव)—६० पा० टि०, ७५४, २५७-२७१, २७४, ४१४, ४१६

(ख) अतिप्राकृत तत्त्व

मकर मृग, प्रजा की-राजा के उपचार ने - ३११

मभक्तुमार—देखिये 'रासम'

मभयनात्र—४०७

मगन्ध—३०६, ३१२

मग्नि (अग्निदेव, अग्निदेवता—२६, १०३, १०६-१०९ १४१, ३६५, ३८६, ३९०, ३९६, का आधिभावि—२६४, ३८८, पुत्र—१४१, १६६ १४८, १४९

मत्तुल्यक (मगूठी)—७४, १४१ १६६ १६७, १४६, १५०, १५२, १५६ २०२, २०८-२१२, २१६ २२८ २ ७ २३८ २४० २४३, २४७ ३५६, ३६१, ३६२, ३६६, ३६३, ३६४, ३६७, ४१५ ४१७, ४१८, ४२०

मधुनाम्न - ३०३

मतिप्राकृत (अतिप्राकृतिक)—अ-म-३० पा० टि०, सत्त्व का स्वरूप—२, धर्म ■ साथ सम्बन्ध २४-३४, पुराकथा के साथ सम्बन्ध—३४-३८, लोककथा के साथ सम्बन्ध—५१-५७ विवरण एवं वर्गीकरण—५३-५५, प्राणी ५०, शक्तिया, अप्सराओं की - २२६, सम्ब—८६

मजीन-मनागत का ज्ञान—३४

मनोद्विप ज्ञान—८ पा० टि०, १६७, व्यक्त—२१

मदगत ११६-११८

मदिनि—२३७-२३९

मन्त्र—अनिसार—१८०, उपस्थिति—१६८, ३२१, ३२२, ३२६, प्रवेश—१४१, रूप—१३५, १५०, १७७, १८१, १८३ २३०, २३१, ३१५, ३१६, ३१६, ३२१, ३२६, ३६८, ३६६, ३७८, ३८२ ३९६, शक्ति—१४०, १६६, १६७, सत्त्व—२४४, सीता—३१३, ३१४, ३१६-३२२, ३२३, ३३५,

३६७, ३६८, ३७१, ४१४, स्पर्श—३३३, हाथ—३१७, होने की विद्या—१३६, होने की शक्ति—२४०, ३८०

अदृश्यता १७८-१८८, २०८-२३१, २३४, ३३५, ३४८, ३६८, ३८६, ४०३, ४०६-४०८ ४१५ ४१७, ४१८, ४७०, की शक्ति—४०६-४०८

अदृष्ट १३, ४४, १४५, १५७ १६६, २४६, २४८, २६०, मन्द—२३१, व्यस्तता—२५

अद्भुत - अमुलीय (अमूर्त) — १५६ पा० टि०, २११ पा० टि०, ३६१ ३८६, ३८३, ३८४ उपाय - ४१७ अद्भुत—१४७, दर्शन - ३८, प्रभाव—२४७ ४०६, प्रभाव से युक्त दयण—४१७ प्रभाव में युक्त मणि—४१७ अति—१५६ पा० टि० ३८६ लोक की यात्रा ४८, दम्भ—४१५ ४१८ ४७०

अधिदैवता—३०५, ३२६

अधिष्ठाता देवता २० १२५

अधिष्ठाता देवता (देवा—१८३ ३४५

अनगा—दमिय राजमा'

अनिमेषत्व—७८

अनुग्रह—१२ १७६ १७८ १७९ १८५, १८७-१८८ १८७ १८८, २२०, २२३-२२६ २३२, २३३, २३८ २४७ २५० २५४, २६५, २७०, २८६, ३०३ ३०६, ३६५, ३७५, ४०१, ४१३, ४१५, ४१६, ४२०, ४२०, की शक्ति—४१७

अनुग्रह—२०५, २७६, २८०

अनुमोदन—३६४-३६५ ३८३, ४१५

अनन्य—१०

अनघात—७४ १३८, २०६

अन्य करार की जान—३२६

अवर्तन—११५ १२५, २५४, २७८

अपूर्व—१३ २६

अप्सर—७८, ७८, ८८, १०४, १०६, १०७, १२८, १३०, १६८, १७०, १७१, १७२-१७६, १७८ पा० टि०, १८३, १८८-१८९, १८८, १८९, १८९-२०१, २०६, २०६, २२८, २२८, २२८, २३७, २३८, २४०, २६०-२६४, २६३, २६४, २६६, २६७, २६७, २६८, २७६ २८०, २८०, ४०४, ४१५, जर्जरी—२८, ६८, ७८, ८३, १०४ १६८, १६८-१८२, १८४-

२००, २४५, २४६, २५०, ३१६, ३८२, ४१३ ४१७-४१९, चित्रलेखा—
—१७०, १७३, १७८, १८०, १८६, १८१, १८७, तिनोत्तमा—
३२१, ३७१, मेनका—१७१, १७६ १८६, १८७, १८७, २०१, २२७,
२२६, २३२, २३७, ३३८, २४०, ३१६, ३८०, ३८१, रमा—१७१,
१८६, १८७, ३८०, ३८१, सहजया—१८७, १८६, १८७, सानुमती—
२०१, २२६, २३०, २३७, २६७, २४०, ३१६, ४०६, ४०७

अभिचार—३३

अभिमानाभरण—२०८-२२०

अभिनन्दन—२७७, २८०, ३०५, ३५७ ४७०

अभिमनित बीज—२५५

अभिरुचि—१०७-१०८, ३०६

अभानुपी—प्रमद—२०१, वाक्—२७६ २८० शक्ति—११३-११४

अमृत—२२६, ३६६, वृष्टि—०-३-२ ७ २३०

अमोघ शक्ति—३१६

अमोमुवी—देखिये 'राजमी'

अरिष्टपत्र—देखिये 'अमुर'

अरिष्टव (अघदेव)—६३, १८६

अरमानर—१८६

अरका—३५०, ३५४

अरामी—१२६

अरौकि—ऐश्वर्य—१६ पा० टि०, तज—३०१, शक्ति (यां)—१५७, २६३,
३०४, ३७६, सायापन (सत्यक्रमा)—५० पा० टि० ४१५, सिद्धिमा—
३३, २५८, २६३, ३६५, ३६८

अररणा—१०४, १७५-१७५, १८८, १८८, २३४-२३६, ३६४

अरवार—२६, ३४, ५४, ७०, ६६, १०२, १०७ ११५, १२३, १२८, १५२, २६८,
३४०, ३५३, (री) गुरुय—४१५

अरदेवता—३०, ३६, ५४, २००, ४१५

अरिष्टप—देखिये 'अमुर'

अरिलुप्तार्थ वाक्—३३१

अरगिरिणी वाणी (वाक्)—२०२, २२०-२२२, २२८, २३६, २४४, २५०, ३०६,
३२४, ४१५, ४१६

अरौक-दाह—१५८-१६६, २४६, २५०

आधिवन्—३६५

अमाधारण भार—१२४

असुर—१३, १५, ३४, ४०, ६०-६२, ६५, ७१, ७७, १३२, १७३, १७६, १८७-१८९, १९१, १९४, २०१, २२७, २३२, २३३, २३५, २३७, २३८, २४६, २४७, ३०६, ३४६, ३५४, ३७६, ३८१, ४०३, ४०६, ४०८, ४१५, गण—२३३, राज—३८४, ३८५, अरिष्टघम—१२७, १२८, १३०, १३१, १३३, अविरूप—१४८, करम्बक—४०१, कालनेमि—२३०, केरी—१२७, १३२, १७०, १७३, १७४, १८० १८८, १८९, १९१, १९७, धेनुक—१३२, निमुम्भ—१३२, पूतना—१२७, १३१, प्रलम्ब—१२७, १३२, महिष—१३२, मायावसु—४०१, यमलार्जुन—१२७, १३२, लवणासुर—४००, सुम्भ—१३२

अहहयोद्धार—३०१, ३३६, ३४२, ४२०

आकर्षणी सिद्धि—३४, ५४, २६२, २६७

आकाश गमन (गति)—४६, १७३ १८८, २६१-२६४ २६७, ३१०, ३१५ ४१५, ४१७, ४१८, ४१०, गमन की शक्ति—४०२, ४०६, गमन की सिद्धि—२६१-२६४, मार्ग से गमन—२४५, मे आवा गमन—१८६, मे उत्पत्तन—१८८, वाणी—१२३, १३६, २०२, २७६, ३३३, ४०३, ४०८, ४००, से अवतरण—३६४, से हुण्डुनिवादन—३१२, ४२०, से पुष्पवृष्टि—१०६, २०५-२०७, २६५, ३७०, ३७५, ४२०

आकाशचरित्र—१५०

आकाशचारिणी—३८७

आकाशचारी सिद्धजन—२७७

आकाशोद्भवन—३४, ३६५

आकाशोत्पत्तन—१५०

आकाशोद्गमन—२६४, की शक्ति—२६३

आगस्त्यास्त्र—३५१

आग्नेयास्त्र—३२५, ३४८, ३५०-३५१

आध्यात्मिक सिद्धिया—४१५, ४१८

आन्तर धनु—३०६

आयुष—७६, १५२, ३५१, (घों) का प्रयत्नकरण—११६-११७, १२५

आर्य दृष्टि—३२३, ३२७

आवेश—३०२, ३१२

आश्चर्य—जनक खट्वा—१८६, रत्न—३६२, मय रत्न—३६५, मय प्रभाव—
३५१, ३५२

इन्द्र—२६, ३६, ६१ ६३, १०२, १०५, १०८, १०९, ११६, १६६-१७२, १७४-
१७६ १७८-१८०, १८५, १८७, १८८, १९१, १९४, १९६, १९७ १९९,
२०१, २०७, २३०-२३४, २३७, २३८, २६१, २६५, ३०३, ३०८
३०९, ३१०, ३४०, ३४८, ३४९, ४५४, ३६५, ३८१, ३८३, ३८१, ३८५,
४०४, ४०८, काश्य—२४५, ३४६, ४०७, जाल—७०, ८५, ८६, २६२
२६३, २७०, ३०४, ३०६, ३०७, ३०८, ३१७, जाल विद्या—३८६

इन्द्रजित्—देखिये 'राक्षस'

ईश्वर—७, ८ पा० टि०, ६, १३, १५, १६, पा० टि० १६, २७, २८, ३०, ४२,
४४, ४५, १५७, २४६, २६८, ३४२, ३५३

उत्पन्न—१०१, १६८, २६४

उदयवती—देखिये 'विद्याधर'

उवशी—देखिये 'अप्मरा'

उल्कामुल—देखिये 'पिशाच'

ऋषि—१०, ३०, ३४, ४०, ५४, १२४, १२६, १४२ १५७, १७४, १९३, १९६,
१९९, २००, २०४-२०५, २०६, २०८, २०९, २२०, २२२, २३६, २३८,
२४०, ३०७, ३४६, ३६१, ३६२, ३६८, ४०१, ४१५, गण—३०५

श्रीवत्स—३५१

ऐन्द्रजालिक—२६३, जगन्नाथ—२५६-२६२, दूर्य २६३, २८७, ३६६

कटपूतना—देखिये 'पिशाच'

कनकचूड—देखिये 'गन्धर्व'

कपालस्फोट—देखिये 'राक्षस'

कवच—देखिये 'राक्षस'

करम्बरु—देखिये 'अमुर'

कराल—देखिये 'राक्षस'

कर्म—८, ६, सिद्धान्त—४३-४५, ४६ ७२, ७४, १५७, २००, २४६, २४७,
३३०, ३८५, ४१२, ४१८, दल—१३, ४४, विपाक—७४, २३६, २४२-
२४४, ३११, ३७८, ४१५ ४१६

कलि—४०८

कल्पवृक्ष—२३५

काचनपाशर्व मृग—६६-१००, १०३

कामदेव—२६, १६२, ४०३

कामधेनु—२०६

कानिषेय—२६, १८२, का नियम—८३, १७८ १८१-१८५ १८७, १६८, २४५-२४७, ४१७, ४१८

कार्यामनो—३६ १२६, १३०-१३२, ३८३, का परिवार—१३०-१३२

काननेमि देखिये 'धसुर'

कालरात्रि—१२६

कालिय (कालिय नाग)—'देखिये नाग'

काली—२६

किनर—५४, १११, ३०६, मिथुन—३१०, युगल—३०६

कुण्डोदर—१२६

कुन्दर—२६, १०२, ३०३, ४०५

कु भक्षण—देखिये 'राक्षस'

कुमुदप्रभ—३६२

कुमुदाङ्गद—देखिये 'गम्भव'

कुसुदेवता—३०

कृत्या—देखिये 'राक्षसी'

कृष्ण (प्रवृत्ति के रूप में)—३६, ३४, ३६, ६५, ७०, ६६, ११२, ११८, ११२-१३०, १३३, १५१, १५२, २७३-२७५, २७७, २७८, २८०, ४०२, ४१३, का अतिशय भार—१२५

केशी—देखिये 'धसुर'

कुरप्र—३५२

कलती—१२६

कण्डकारशवास्त्र—३५०

केशरी—३८७

गगन-विचरणा—१५०

गङ्गा (देवी के रूप में)—६६, १०४, १०६, ३२८, ३३४

गणेश—२६

गणधर्व—४८, ७८, ७९, १०७, १२८, १३२, १६६, १८३, १६१, ३६४, १७१, ३६६, ४००, ४१५, ४१७, गण—१०५, राज—१७४, १८६, १६६, राजकुमारी—४०६, कनकचूड़—४००, कुमुदाङ्गद—४००, वितरय—१७४, १७५, १८५, १८६, १६१, १६६, ३०४, ३०५, ३१०, ३२८, चित्राङ्गद—४००, सरोजिनी—४०६, हेमाङ्गद—४००

- गच्छ—२६, ४०, ११८, १२५, १२६, १३१, १३२ २५७, २६५-२७१, २८२
 गारुडास्त्र—३०५
 गुटिकासिद्धि—३७४
 मुह्यक—७६
 गोरी—३६, १८२, १८६, १८७, २६४-२६६, २६८, २७०
 घटोत्कच—देखिये 'राक्षस'
 चन्द्रचूड—३६२
 चन्द्रमा—१७२, १६२, १६४
 चमत्कार—११, १३, १६, १८, १४, २२८, २५६, २६२-२६३, ४१५
 चम्पकापीठ—३८६, ३८७
 चाण्डाल कन्याएँ (युवतिया) —१२६, १२६, १३१, १३२-१३३
 चान्द्रमसास्त्र—१५०
 चारण—३५४
 चार्वाक—देखिये 'राक्षस'
 चिनामुल—देखिये 'राक्षस'
 चित्तरथ—देखिये 'गण्डर्व'
 चित्तरूप—देखिये 'विद्याधर'
 चित्तलेखा—देखिये 'अप्सर'
 चित्तगिखण्डक—३५४
 चित्ताङ्गद—देखिये 'गण्डर्व'
 चुडैल—२६०
 चूडामणि—३५६, ३६१, ३६२, ३६६
 छाया—आकार (छायाकार) राक्षस—२४४, आकृति (छायाकृति)—२०७;
 शकुन्तला—४०६, सीता—३२१, ४०६
 जटापु—४०, १०१, १०३, ३०६, ३११, ३५४, ३६६
 जन्मजा सिद्धिया—३४
 जलधरास्त्र—३५१
 जलवारा का अकस्मात् उद्रेक—१२४
 जलस्तम्भनी विद्या—५४, २७७, २८०, ४१५
 जादुई—अस्त्र—३२८, पदार्थ (वस्तुएँ)—४८, ५० पा० टि०
 जादू—१६ पा० टि०, १६, २७, ३३, ४८, ४६, ३८६, की मयूठी—१४७, १५२;
 गर—४८, टोना—३३, ४६ ४६, की शक्ति—१३

जालिनी—देखिये 'राक्षसी'

जिन—४८

जीमूतबाहू—देखिये 'विद्याधर'

जुम्भक (जुम्भकास्त्र)—४०, ३०१, ३२५, ३२८

टोना-टोटका—३३

डाह्न—१२६

तन—१६, ३३, २६१, २६२, २६२, की शक्ति—१३, मन्त्र—४६, २८५, २६५, मन्त्र-
विद्या—४१५

तपती—३७६-३८१

तपोवन देवता—२१४

तप प्रभाव—३२०

तमसा—३१७, ३२६, ३२७, ३३५, ३८६

ताटका (ताडका)—देखिये 'राक्षसी'

सांस्कृतिक उपचार—३६२

ताम्रिक—३४, ४८, ३४४, सिद्धिया—३०-३३, ३५५

तामिस्रास्त्र—३५०

तारकेय—३६८

तिरस्कुरिणी—१७७, १७८, १८०, १८६, ४०२, विद्या—१७६, १७७, १६३, १६७,
२६८-२३०, २३४, २७७, ३१६, ३८०, ३६५, ३६६, ४०१-४०३
४१५

तिनोत्तमा—देखिये 'अम्भरा'

तीनों बालों का ज्ञान—२३८

त्रिकालज्ञ—२०५

त्रिजटा—देखिये 'राक्षसी'

दक्ष—२१८

दधिमुख—देखिये 'राक्षस'

दनु (दनुजद्वय)—देखिये 'राक्षस'

दस अवतार—२४ पा० टि०

दानव—१३, ७१, ७७-७६, ८३, ८४, १०२, १०६, ११२, १२८, १३०, १७५,
१३३, ३८६, ३८७, ३६४, मण-२३०, रूप-१३२

दानवेन्द्र—१२७, १७०

दामोदर—१२०, १२८, १३१-१३२

दारुणिता—देखिये 'राक्षसी'

दिव्य—अनुग्रह—११, १८७-१९७, ३२६, अस्त्र (दिव्यास्त्र)—२६६, ३०१, ३०७, ३०६, ३२५, ३२८, ३२९, ३३४, ३४०, ३४८, ३५०-३५२, ३५४, ३५५, ४०६, ४२०, अस्त्र (दिव्यास्त्र) मन्त्र—३४०, अम्त्र (दिव्याम्त्र) विद्या—३०१, ४१५, अस्त्रों (दिव्यास्त्रों) का अनीकिक प्रभाव—४२०, अम्त्रों दिव्यास्त्रों का प्रादुर्भाव—३१७, आदेश—१७८, आमुषण—३६३, आयुष—३५१, आशीर्वाद—१९७, आधम—२०० था० टि०, ४१५, आधम—२०४ २६६, ३२३ ३७१, ३७७, उत्पत्ति—२३७, ऋषि—४०, २३८ ३०७, ४१५, ऋषि-मण—३०४, ऋषियों द्वारा अभियेक—३०६, गन्धर्व १०६, चरित (देव चरित)—६८, जगत्—२२८, जन का दर्शन—८५, ज्ञान—१५०, १६७ २२१, लपोवन—२३५-२३६, दुर्बुधिया—३७६, {दृष्टि—२०७, ३५७, ३७५ ३७८, नायक (नेता)—६६, ७० ७६, ४२७, नायिका—६६ ७१, १७६ ३०३, ३०४, ३१७, ३२७, नारी—१८७, पटह—३६५, ३६६, पात्रों की अनीकिक विशेषताएँ (उल्लेख)—३६, पात्रों की विमानपात्रा—४७०, पुष्ट—७०, १७६ ३०३, ३०८, ३१२, ३२७, पुष्ट का आधिर्भाव—३०३, ३०४, पुष्ट ४०४, प्रकृति (दिव्या प्रकृति)—७७, १७५, प्रवेश—४०, प्रभव—२३८, प्रभाव—११, वाण—१०५, भवन—२००, भूमि—२२७ २४३, माल्य—३६३, मानुषी प्रकृति—७७, रय (देवताओं, देवों के रय)—१०५, २३५, २८०, ३८०, ४०६, रय—१६७, ३०१, ३१२, ४०६, लोक—१३, २८, ३६, ४०, २२७, २३२, २३४, २४६, ३०४, ४१५, लोक में गमन—३४०, वस्त्र—२६३, वाणी—२०३, २७६ ४०५, ४१५ ४२०, विद्या—४०५, विमान—८५, ६६, १०४, १०६, ३५०, वृक्ष—२६६, शक्ति—३७७, शाल—३६५, ३६६, सहाय—२६५ ३८३, साहाय्य—८६, १४१, १४७-१४६ १८७ १८६, ४१२, सरोवर—४०५, सुन्दरियों से भेंट—४८, सौन्दर्य—२३८, स्त्री—४६, ७१, ७८, १३५, १७६, १८१, १८३ ४०५, ४०६, हस्तक्षेप—११, ७६, ८६ १४८, २६६, २६६

दिव्यादिव्य नायक—७०

दुग्धमि—देविये 'गङ्गाम'

दुग्धमिवादन—२७०, २७६, ३१२, ३४७, ४१५, ४२०

दुर्गा—२६, ४०८

दुर्जय—२३०, २३३

दुर्देव—२२५

दुर्वासा—७४, २११, २१७, २१८, २२०, २४०, ४०७, शाय (का शाय)—८७, २००, २०७, २०५, २०८-२२०, ६२५, २७६, २३७, २३६, २४०, २४२

२४३, २४४, २४७ २४६, ४०६, ४०७, ४१३, ४१७-४१८

देव (देवता)—७, १३, १५, १६ २५, २७-३०, ३२, ३५, ३७, ३८, ४०, ५२, ५५, ५६, ५८, ६०-६३, ६५, ६६ ६८ ७१, ७७-८१, १०२, १०६, १०७, १०८, १११, ११२, १६१, १८७, १८८, १९०, १९४, १९५, १९६-२०१, २०६, २१६, २२५, २३१, २३३, २३४, २३५, २४६, २४८, २६३, २६६, २७६, ३०५, ३०७, ३२६, ३३३, ३३४, ३४८, ३५२, ३५३, ३७०, ३७६, ४०३, ४०६, ४१५, अनुग्रह (का अनुग्रह)—२३३, २४७, मल्ल-४६ १०६, २२६, २ २, २३३, ३०५, ३५२, मल्ल द्वारा सूर्यवादन-१२८, मल्ल द्वारा पुष्पवृष्टि-१२८, २७६, ४२०, चरित-६६ ७२, १६५, कुडुभिर्वा ३७०, वृत्त-११६ १४८, १७८, १८५, २०२, २१५, नियम-८३, १८३, १९६, ४१५, पुत्र-१४४, पुरुष-३८२, राज-१७४, १७८, १८८, १९०, ३८२, ४१८, लोक-१२८, २६६, स्त्री-२३६

देवामुर-सप्राम—१०२, १७४

दधी—१६, १३०, १८३, ३२३, ३२६, ३७१, ४०४, ४०६

दरप—१३, ४८, ७८, ७९, १७४, १७५

दैव्याङ्गनामिद्वि—३७४

दैव—४६, ७४, १०३, १४०, १४५, १५०, १५१, २०१, २०४, २०५, २१४, २२०-२२२, २३६, २४२-२४४, २४८, २५४, २५५, २५८, २६१, २७०, २७८, २७९, २८५, २८६, ३२६, ३३०, ३०८ ४१२, ४१५, ४१८, ४१९, कुत्रि-पाव-३०६

दैवभणित—१४४ १४५, १४७

दैवमर्ग—१४, ४२

दैवी—अनुग्रह-१७, १८६ २६६, ३६५, ४१३, ४२२, अनुमोदन-३६४, ३६५, ३६६, ३८३, ४१५, अग्निनन्दन-२७७, २८०, ३०५, ३५२, ४२०, उत्पत्ति-५२ पा० टि०, ३१०, इच्छा-१२, नियम-१८२, २४७, निर्वेश-३६२, ४०६, ४१५, प्रभाव-३१७, प्रसन्नता-२७०, २७७, ३६६, ४१५, ४२०, योजना-१२, २१६, २३४ ३६२, रूप-१२८, ३२३, ३६४, ३७७ ३८३, वरदान-१२, विधान-१३६, १४०, १५१ १८७, विपत्ति-२४२, २४३, ४१७, वयस्या-१३, २४७, ४१६, शक्ति (देव की शक्ति)—११-१३, ५१, ५२, ५५ ५६, १५७, १६३, १७१, १७८, १८२, १८७, १८८, २००, २०५, २७०, २४१, २७०, २७६ ३७३ ३७७, -७६, २६२, ४१३, शक्तियों का अनुग्रह-४१५ ४२०, शक्तियों का साहाय्य-४१५, शक्तियों का हस्तक्षेप-

- ४१५, ४१६, ४२०, साहाय्य(देव साहाय्य, देवता की सहायता)—१२, १४६, १८६, २३३, २४७, २६५, सुत्र-१३, सन्नेत-२५३, ३८०, हस्तक्षेप-१७, ३४, ४८, ४९, १५७, १७८, १८६ २०० २६७, ३०३, ३७५, ३७६ ३८१ ४०६, ४२२
- दीहद १५६ पा० टि०, १५६, १६०, १६२ १६५, १६८, १७७ २५८, २६१, २६२, २७०, ३४५, ३५५, ४१५, ४१६, ४२०
- धन—३७४-३७६, राज-२६, ३६
- धेनुक देखिये 'अमुर'
- ध्यान—द्वारा शाप का ज्ञान-२४५, द्वारा शिवधनुष की उपस्थिति-३०१, ३१२
- नगरदेवता—३०, ४०
- नदीदेवता (नदी देविया)—३०, ४०, ३७६, ३२७, ३३५, ३७१, ३८६, ४१५, ४१८, ४२०
- नरक—१३, २६, ३०
- नाग—५६ पा० टि०, ७०, ७८, ७९, २१७, २६५, २६७, २६८, जाति-२६८, २६९, पाश-३०५, लोक-२५८, २६६, (गों) का पुनरुज्जीवन (पुनर्जीवन, प्रत्युज्जीवन)— २६५, २६६, २७०, २७१, कालिय-१२८, १३०, १३१, १३२, बामुकि-२६८, शालग्रह-२६५, २६८, २६९
- नारद (मुनि)—१०७, १२३, ११४, १२८, १३१, १४७-१५०, १५२, १८७-१८८, १९६-१९७, १९८, ३५४, ३६४-३६६, ३६३, ३६४, ४०१, ४०३, ४०७, ४०८
- नारायण-१०६, १२४, २७८
- नारायण ऋषि—१७४, १६३, २००
- निमित्त—१२६
- नियति १५१, २१६, २२०, २४६, २४७, २४८, ३३५, ४१८
- निसुम्भ—देखिये 'अमुर'
- नृतिह (अवतार)—६५
- पञ्च आयुध—११८, १२५, १२६, १३१, १३७, १५२
- पञ्चाननाम्न - ३४८
- परकाय-प्रवेश - १६, ३४, ४८, ५० पा० टि०, ३१०, ३३५, ३३६, ३४२, ३५०, ३८८, ३९६, ४१५, ४१७, ४२०, विद्या-३४०, की शक्ति-३४१
- परचित्त का ज्ञान—३४
- परब्रह्म—१५७
- परमात्मा—३०

गरुड— ७-६, १६, २७६, २६६

परशुराम—११६, १२०, ३०७, ३०६, ३११, ३१२, ३४२, ३८५, पा शाप—११६,
१२०

पर्यादिनी—देविने 'राक्षसी'

पद्मदेवता ३०

पद्मनाभ आश्वि-समूह (अश्विनाश्वि) का क्षेपण ३०४ ३४०

पवित्र आश्वि ३०२ ३०५

पापान २६१, २६२ ३१३ पा० टि, १५, २७०, गमन—१५ ३१६, ३३३,
प्रधात (पात)—३१४-३१६, २६, ३३३, ३३५, लोक-४०

पादनेपनिधि—३७४

पाप पुत्र ३७७

पारमार्थिक—प्रेय-२७, फल-२६

पारिव राजा ना स्वगमन—३०-२-४

पावनी—२६, २२, १० २०५ ३७७, ३७६, ४०३

पापाग सेतु—३०४, २४०, २५०

पिगाक्षी—१२६

पितर—३५

पितृगण—१३, ३०, ३७

पिताक्ष—१६, ४८, ७८, ८५, ८६ १७१ २५६, २८७-२९०, २९४, २९७, ३७४,
३७७, ३७८ ४१४, ४८०, अगता (पिताक्षिनी)—२८८, ४०७, उत्तमा-
मृग-२८८, दृष्टपूतना-२८८

पुनर्जीवन (पुनर्जीवन, प्रत्युज्जीवन)—८२, १२५, २६५ २६७, २७०, २७१,
३२४, ३७८, ४१५

पुनर्जन्म—७-६, १३, १६, २६, ३०, ८३, (सिद्धांत)—४३, ४५, ७२, १५७, २६५,
२६६

पुनर्दर—३५१, ३५४

पुनर्पातम १७६, १६२

पुनर्जा—८३ १६८, १७२, १७४, १८३, १८५-१८६, १६१ १६६ १६८-२००,
२१६, ३७८, ३८२, ४१३

पुत्रोत्पत्ति—३८८

पुष्प विमान—६७, १०१, २०६, २०७, २०८, ३१२, ३४०, ३४१, ३४८, ३५२,
३६७, ३६६, ४००, ४०८

पुष्पवृष्टि—१०६, १८८, २७०, २७६, ३०४, ३०६, ३०७, ३१२, ३२३, ३५२,

३६५, ३७०, ४१५, ४२०

पूतना—देखिये 'असुर'

पूर्वजन्म के कर्म (प्राक्जन्म कर्म)—२२०, २४३, २४७, ३३०, ३८५

पूर्वज—(जो) की उपस्थिति—३६६, (जो) का दर्शन—६८-६९

पृथ्वी (देवता, देवी माता)—४०, ३१३ पा० टि०, २१४, ३१५, ३२२, ३२३, ३२६, ३२८, ३३४, ३३५, ३७०

पैशाचिक शक्तिया—३०, ३७, ३९

प्रकाश की सृष्टि १२४

प्रकृतिदेव (प्राकृतिक देवता)—३७१, ४१५

प्रजापति - २३८

प्रणिधान—द्वारा ज्ञान—३६, २२०, ४०३, शक्ति—२२६, ४१७

प्रतिकूल बंध—२०४-२०५, २१४, २२०, २२१, २३६, २४२, ४१६

प्रभाव—१४६, १७७ पा० टि०, १६३, २३०, २३१, २३६, २४७, ३१७, ३२७, ३३४, ३७१, ४०६

प्रलम्ब—देखिये 'असुर'

प्रेत—१३, १६, ३५, ४८, ८५, ८६, २३४, २५६, २८७-२८९, २९७, ३७७, ३८८, आत्मा (प्रेतात्मा)—२५, सिद्धि—३२, ४०४

पीलस्त्य—३४८

पीप्यकेननास्त्र—३५०

पुष्प—१६४

बृहस्पति—१६३

ब्रह्मा—२६, ३०, ६०-६२, २३५, २३८, २६२, ३२४, ३२७, ३६३, ४०८, अस्त्र (ब्रह्मास्त्र)—१०५, ३०५, ३४०, ३५२, लोक—१२४, ३७६

ब्रह्मर्षि—७६

ब्रह्मराक्षस—१३५, १३७

ब्रह्मशाप—३६१,

भरत (मुनि)—६१, ६२, १७०, १७१, १७८, १८३, १८६, १९५, १९७, ३४८, का शाप—१७०, १७८-१८०, १८२, १८८, २४६, २४७, २५०, ४१८, ४१९

भविष्य—१६६, २४१, २४२, ३११, ३२६, ३३०

भविष्यता—१६७, २४२, ३३०, ४१८

भविष्य—वचन—१३६-१३८, का ज्ञान—२५३, ३४६, ३५५, ४०३, दृष्टि—२०४-

२०५, इलुलु-१३८, वललुलु-१२२, १२६, १३८, १३६, १६६-१६७, १६८
२३८, २४५, २४६, २५३, २५६, २६०, २६५, २४६, ३५५, ४०६

ढललुलु-२४३

ढललुलुलु-३१४-३१६, ३२०, ३२२, ३२३, ३२६, ३२७, ३३४, ३३५, ३७१, ३८६

ढललुलु-४४, ४५, ४६, ७२, ७५, १४०, १४५, १५०, १५७, १६६, १६७, २१६,
२२०, २४०, २४३, २४४, २४६, २४८, २४६, २६०, २६८, ३१०, ३७८,
४१५, ४१६, लुलु ललुलु-२०५, वललु-१४०

ढललु ललुलु-१४

ढललु-१३, १६, ४८, ७८, ८५, ८६, २३४, २५६, २८७, २६७, ३७८, लललुलु-
४६, लुलुलु-४६, २८८, २८६, २६४, २६७, ४१५, ४२०, लललुलु-३२६

ढललु-ढललुलु ललु ललुलु-३४६, ४१५, ४१७

ढललुलुलुलु-३२६

ढललु ललुलुलु-३४८, ३५४

ढललु लुलु-३७६, ३७७

ढललुलु लुलु ललुलुलु-३८५

ढललु-१४६, १७८, १८२, १८६, १८७, २१०, २६१, २६२, ३६२, ३६५, ३६५-
३६७, ४१५, ४१७, ४१८, ४२०

ढललुलु-४०५

ढललुलु ललुलु ललुलु-१२४, १२६, ३६१

ढललुलुलु-१२६

ढललु-१६, ३३, ११३, २५६, २६१, २६२, २६२, ३०५, लललु-२५८, लुलु
ललुलुलुलु-३७८, ललु-२६१, ललु लुलुलु-२८७, ललु लुलुलु-२५८, ललुलु-२५८,
२६१, लुलु ललुलु-१३, २७०, २६२, (ललु) ललुलु ललुलु ललुलु-३५१

ढललुलुलु-३०५, ३१०, ३८६

ढललु (ललुलुलु)-३६७, ३६८

ढललुलुलुलु-ललुलुलुलु-३०, ३७, ललुलु-३०, ललुलुलु-२६७

ढललुलु-२१५, २३८

ढललुलु-६३

ढललुलुलुलु-ललुलुलु 'ललुलु'

ढललुलुलु ललु ललुलुलुलु-३६६

ढललुलु-२०१, २०२, २०६, २१५, २१६, २३१

ढललुलुलु-६२, ३६७

महानिशा—१२६

महानिमित्त—१२५

महानील—१२६

महालक्ष्मी—४०५

महिष—देखिये 'असुर'

महेन्द्र—१७४, १७५, १७८, १७९, १८८-१९० १९२, १९४, १९७, १९७, १९९,
२०२, २०२, ४१८

मातृदेव—देखिये 'विद्याधर'

मातलि—८१, ८५, १०५, २०१, २३०-२३२, २३४, २३५, २४०, ३१० ४१७

मानव-राजा की स्वर्ग यात्रा—४२०

मानसवेग—देखिये 'विद्याधर'

मानसिक (मानसी) मिथिया—३४, २३९

माना २७

मानुषी रूप में परिवर्तन—३३९

मात्रिक शक्ति—२५८ पा० टि०

माया—४९, ७०, ७९, ८०, ८५, ८७, ९९, १००, १५१, ३०२, ३५१, ३५४, ३५९-
३६२, ३६४, ३६६, ३८९-३९१, ३९५, ३९८, ३९९-४०१, ४१५, कौशिक-
४९६, दशरथ-३४९, पाश-११३-११४, प्रवर्णन-१०२, मधुकर-४०२,
मानुषी-३४०, मृग १००, १५२, ३६०, मैथिली-४००, युद्ध-५० पा०
टि०, राम-३९०, ३९६, ३९८, रूप (मायामय रूप)-३५१, ३५८ ३६१,
३७३, ३९४, ३९६, लक्ष्मण-१९०, ३९६, लोक-४८ ३६१, की शक्ति-
३४, २४०, शूकर-३७३, सीता-३५०, ३८९

मायामय—देखिये 'राक्षस'

मायावस्तु—देखिये 'असुर'

मायाविता—४०

मायाहर—३५१

मारीच (ऋषि)—२०१ २१०, २१७, २३६, २३७, २३८-२३९, २४०, २४१,
२४५, ४०६

मारीच—देखिये 'राक्षस'

मास्त देवता—३९०

माल्यवान्—देखिये 'राक्षस'

मित्रावरुण का शाप—१९१

मुद्रिका—१८६, २०८, २१०, २१२

मुरला—३२६, ३३५ ३८६

मृगचारी मुनि—१८६

मृत्युकालीन आभास—११२, १२१-१२२, १५१

मेघनाद (विद्याधर)—१४६, १५०

मेघनाद—देखिये 'राक्षस'

मेनका—देखिये 'अप्सरस'

मंजुदेव—१२६

मोक्ष—२६, २८-३० (स्वरूप) ४३, ४४

मोक्षिका—देखिये 'राक्षसी'

यज्ञ—४८, ७६, १११, १६१, १६३, १७८ पा० टि०, ३४४

यक्षिणी—१६१

यम (यमराज)—२६, १०२

यमताजुन—देखिये 'असुर'

योग—के प्रभाव—३७१, चक्षु—२६८, वृष्टि—३७४, निद्रा (योगमाया)—१३०,

धत्त—३४४ पा० टि०, की शक्त—१३, २६१, ३८५, ४०६

योगी—१२, ३०, ३१, ३४, ३०६, ३४६

योगिक विधूतिया (शक्तिया, सिद्धिया) १६, १०-१३, (प्रकार), २६३ २७१

३८५

रक्षाकरण्डक (रक्षासूत्र)—२३६, २४५, ४१८

रति—२६, ४०३

रत्नधूड—देखिये 'विद्याधर'

रत्नशिखण्डक—३५४

रत्नशेखर—देखिये 'विद्याधर'

रभा—देखिये 'अप्सरस'

रसायन सिद्धि—३७४

राक्षस—१३, १५, ३४, ४०, ४८, ६५, ७०, ७७-७८, ८३-८५, १०२, १०३, ११४, २०४ २०६, २०७, २३२, २३४, २३६, २४४, २४६, २७६ २७८, २८१, २८७, पा० टि०, २६६, ३०३, ३०७, ३४७ ३५०, ३५३, ३५५, ३५६, ३६०, ३६६, ३८२, ३८४, ३८५, ३८६, ३८८, ४०४, ४०५, ४१५; क्षाति—२६४, दम्पती—२७८, रूप—१००, १०३, विघ्न—२०६ २०८, २३७, २४६, ४१६, अशकुमार—११०, इन्द्रजित् (मेघनाद)—११०, ३०५, ३५० ३५४, ३६८, अश्वत्थाम—२८७ पा० टि०, अश्वत्थ (दनुजवध)—३०३, ३०४,

३१२, ३४०, कराल-३६५, कुम्भकर्ण-११०, ३५३, ३५४, ३६८, दटो-
रुच-८५ ११३, ११४, ११६, १५२, चार्वा-२७८, चित्तामुख-३६०,
दधिमूय-३६८, दुन्दुभि-३१२ ३४०, मायामय-२५४ ३४७, ३४६, ३५५,
मारोच-२०२, ३१२, ३४०, ३६४, ३६५, मातृवत-२०६, ३०२, ३०३,
३०८, ३१०, ३४०, रावण-८१, १०२, १०३, १०५, १०७, १०६-११०,
१११, २६६, ३००, ३०२, ३०३-३०५, ३०७-३१२, ३६०-३६२, ३४७,
३४८, ३५०-३५४, ३५८, ३६०-३६२, ३६४ ३६५, ३८६, ३८५, ३९०,
३६१, ३६५-३६७, ४००, ४०८, रुधिरप्रिय-२७५, २७८, विहृतरावण-
३६८, विष्णुजिह्व-११० ३६५, ३६८, विराट-२६६, ४००, शङ्ख-
११०, शङ्खपाल-१०५, शम्भर-२६०, ३६८, सयमाय-१००, सारण-
३६५, सुबाहु-२६६, ३०२, ३०८ ३१२ ३६०, ३१३, ३६१, ४०१, ४०६
सुमाय-३६०

राक्षसाध्यकरण मणि-३६५, ३६८

राक्षसी-११४ २७५ २७७ २७६, ३०१, ३८०, अन्ता-३६६, अयोमुखी-४०१,
दृष्ट्या-३६०, जालिनी-३६१, ताण्ड्या (ताण्ड्या)-२६६, ३०१, ३०२,
३०८, ३१२ ३६०, ३५३, ३५४, ३६५, ४०१, ४००, त्रिगुणा-३१०,
३६८, वारुणिका-६०, पण्डितिनी-३६६, मोहनिवा-३८०, वसतागध्या-
२५५, २७८, सूर्यणया-३०२, ३१०, ३१२, ३४०, ३४२, ३४७, ३४६,
३५० ३५४, ३५५, ३५८, ३५६ ३६१, ३६४ ३६८ ३६०, ३६६, ३६८,
४०१, हिडिम्बा-११३, ११४, २७५

राक्षसी (राक्षस की)-माया-६६, १०० ३०२, ३५६, ३५६-३६२, ३६४, ३८६,
३६० ३६६-४०१ ४१५, ४२०, रूप-३६०, ३६०, ३६१,
६५

राजराज-१७८ पा० टि०

राजश्री-१०४ १२६, १२६ १३१ १२२-१३३

राधिका-४०२

राम, रामचन्द्र (अवतार के रूप में)-२६ ३४, ३६ ५२ पा० टि०, ६५ ७०,
६६, १०२, १०५ १०७ १०८-१०९ ११०,
१५१, १५२, २६८ ३०२ ३०७, ३०५, ३५१-
३४२ ३५३, ३६४, ३७०, ४०३, ४१३

राधा-देविने 'राजन'

गह्वीयास्य-३५०

रुद्र-०, ३६५

हृदयरप्रिय—देखिये 'राक्षस'

रूप-धारा (प्रहारा) — १०६, ११६, १२७, ३०४, ३२०, ३४०, ३४७, ३४६, ३५३, ३६०, ३६१, ३६३-३६६, ३६६, ३६८, ४०१

रूप परिवर्तन (रूप का परिवर्तन, रूप में परिवर्तन) — १६, ४०, ४८, ४९, ८२, १०२, १३७, १७२, १८१-१८५, १८६, १८८, १८९, २०५, २४५, २४६, २४०, २७७, २८०, ३२६, ३४२, ३४०, ३४४, ३४५, ३४६-३४९, ३६६, ३७८, ३८०, ३८३, ३८८, ३८९, ३९२, ३९४, ४०६, ४०७, ४०८, ४०९, ४१४, ४१७, ४२०, ४२२, की शक्ति-३४, ३७१

रुद्रमी — २६, ३०, १७१

रुद्रा — ३५२, ३५४

रुद्रा रूप में परिवर्तन — १७२, १८३, १८८, २४६, ४१७, ४१८

रुद्रासुर—देखिये 'असुर'

राक्षस १७८, १७९, २, ६, ३२३, ३७१, ३७६

राक्षसलोकांतरी की यात्रा — ८१५, ४१७, ४१८

राक्षस — ६४, ३०३

राक्षस गमन — ८१, १७३, ३२३, ३३४

लोकोत्तर — अनुमोदन-१३६ प्रभाव-३३८, ३७१, वीरता (शीर्ष) — १०६, १७६, शक्ति (दा) — १, २५, ३५, १०६, ४१५

राक्षसमुद्रा ३१६

बलबाहु — १३१

बलमिद्धि ३७६

बलदेवता — ३०, ४०, २२३, २२५, २३६, २४०, २४१, २४४, २४६, २४०, ३१७, ३२७, ३७१, ४०३, ४१५, ४१८, ४१९, (श्री) का अनुग्रह-२२३, २२६, (श्री) का आशीर्वाद-२२३-२२८, (श्री) का उपहार-४१६

बलदेवी ४१८

वर (वरदान) — १६, १७६, ३६२, ३६५, ४०२, ४०५, ४०६, ४१५, ४२०, की शक्ति-३०, ३४, ४१७

वरह (अवार) — ६५, १०६

वरण (वरण देवता) — २६, १०५, १०६, १०८, ११०-१११

वरागमा — देखिये 'राक्षसी'

वसिष्ठ — ४०, ३०६, ३४२

वसु — ३६५

३०८, ३४८, ३७५, ३७७, ३७९, ३९२, ४०३, ४०८, धनुष (का धनुष) —
३०१, ३१२, ३४८, ३५३, ३६६ ४०१, ४२०

गीतल अग्नि—१४५

शुपेणखा—देखिये 'राक्षसी'

भूत—१२६

भमशानवासी मत्स्य—३७८

श्री—१६२, ३०३

सगननीय मणि—१४६, १७८, १८१, १८४, १८६ १८७ १६६, २१०, २४७,
३६६

सत्यलोक—१४

सत्यानन (सत्यक्रिया)—५० गा० टि०, ३७०, ४१५

सत्त्व—२७, ८५, २३४, २४४, ३७४, दर्शन—८५, १०३, २४४ २८७-२९१, २९७

सन्मानक—२६६

सप्तपिण्ड—३३३

समुद्रदेवता—३०, ४०, ३०८, ३५०, लघन—१०६ १०९ ३८७

सम्पाति—३०६

सरमा—३६८

सरस्वती—२६, ३०

सरोजिनी—देखिये 'गधर्व'

सवमाय—देखिये 'राक्षस'

सहजन्मा—देखिये 'अम्भरा'

सहजात कवच कुण्डल—११६

स्त्री-सम्मान ज्ञाति—२२६-२२८, २५८, ४१७ ४१६

स्वयं—१३, २६, ३०, ५० ६१, ६२, ७४, ७७ १०४, १०६, १७०, १७४-१७६
१८०, १८३, १८५ १८७, १८८, १९१, १९२, १९५, १९६, १९९, २००,
२०१, २०६, २०४, २३० २३२ २३४ २३५, २३८, २४६, ३२२, ३४६,
३५०, ३५४, ३७१, ३८८, ४०९, ६१२, समन—२३०-२३८ २३५, २३७
३४६, ४०७, श्रुति—१७८, प्राप्ति—२७६, यात्रा—४२०, लोक—४०, १७६,
से अवतरण—२३४-२३६, से अश—१८१

सानुमनी—देखिये 'अम्भरा'

सामीरणाम्भ—३८१

सारण—देखिये 'राक्षस'

सावित्री—३८१

सिद्ध—७६, २८० ३७१, वया—२६६, २६८, गण—३४८ जन—२७७, जाति—
२६७, पुरय—१२, ३०, ३४, १६७, २५४ २५६, २६०, ३४६, योगनी—
३४१, रस(रसायन)—३७४, ३७५, लोक—८० २६६, जन सिद्धि—३७४,
आदेश—१३८-१३९, १५८, २५३-२५४, २६८, २५६-२६०, २७०, ४१५,
४२०, मलयवती (सिद्धव्या)—२६४, २६५, २६७, २६८
सिद्धि(या)—१३ १६ १६, २२, ३० ३३, ३४, ७८, २३६, २४०, २४३, २५८,
२६२, २६१ २६२, २६३, २६४, २६५, २६७, ३४४, ३४५, ३५५,
३६५, ३६८, ३७१ ३७४, ३८५ ४१५, ४१८

सीता (लक्ष्मी की अवतार)—१०६, ११०

मुषीव — ३११

मुद्रांश—११६-११८

मुद्र-दर्शन — ३८७

मुनाङ्ग—देखिये 'राक्षस'

मुमाय—देखिये 'राक्षस'

मुम्भ—देखिये 'असुर'

मुर—२३८, ३४४, मगनाएँ (मुग्निमा)—१०७, २३२, ३६८

मुवेगा—३५४

सूय (देव, देवता)—७६, १६८, ३७६, ३८०, ३८१ ४०० ४०७, पुत्री—३७६,
लोक—१७३, १६४, ३८१

सोम—२६

सौभाग्यदेवता—३०

हनुमान् (हनुमान्)—१०६, १०६, ३०८, ३१०, ३११, ३६० ३८७, ३८६ ४०८

हर्षिचन्दन—२६६

हिडिम्बा—देखिये 'राक्षसी'

हेमकूट—७६, १७४, १६८, २०१, २०३, २२७, २३६, २३७, २८१, २८३

हेमान्द्र—देखिये 'गन्धर्व' एवं 'विद्याधर'

वामा (प्रवतार) — ६५, १०६, ११७, २३४, २३८

वायव्याम्न (वायवस्त्र) — १७० १६८, ३२५, ३५१, वा प्रत्यापन्न-१७५

वायु — १७०

वायुणाम् — ३४८

वायुणाम् — ३२५, ३४०

वाल्मीकि — ३२०, ३२१, ३२२, ३२३, ३२४

वासन्ती (वासन्ति) — ३१८, ३२६, ३२७ ३३०, ३३३, ३३४, ६०३

वासव — ३०४, ३०५, ३१०, ३२८, ४०४

वासुकि देखिये 'नाग'

वासुदेव (प्रवतार या अर्वाङ्गिक पुरुष क रूप में) — ११५, ११६-११८, २७८

विह्वलराम — ३६८

विह्वलराज — देखिये 'राक्षस'

विघ्न — ३७४, रा- (राज) ३७३ ३७६ ३७८

विजया — ४०८

विद्या द्वारा वृत्तान्त ज्ञान १४६

विद्याधर — ४८ ६६, ७८ ८१, १०५, १०७ ११०, १११, १४१, १४५-१४७, १४८, २६३, २६५-२६७, ३२५, ३२८ ३४१, ३६५, ३७१ ३८६, ३८८, ३८९, ४०४ ४०५, ४१७, पक्ष-२६५, युगल-१४५, १५०, ३६५, ३८८, लोक-४०, २६६, चित्तरूप ३८६, ३८७, वीरमूतबाहुन-५६ पा० १८०, २६३ २७१, मातंगदेव-२६५, मानसदेव-६८, मेघनाद-१४, १५०, रत्नचूड-३८१, रत्नशेखर-३८६, ३८७, हेमाङ्गल-३४१, उदयवती ('विद्याधर वारिका')-१८२, १८७

विद्याधरी — ३२५, ३२८ ३६५,

विधुजित — देखिये 'राक्षस'

विधाता (विधि) — १०३, १३६, १४० १५१, १६६, १६७, २४२, २५४-२५५, २५६, २६०, २६६, ३६६, की धलधोषता-१८५, की भूमिका, मानव व्यापारों में-२६०, २६१

विभीषण — १०६, ११०, ३६६, ३६७

विभूतिदा — ३, १३, १६, २२, ३०-३३, ३४, २६२, ३४१

विमान — ३६, ७६, ८५, ८७, ८८, १०४, १०६, २३५, ३०६, ३१७, ३२८, ३४८, ३५०, ३७५, ३८०, ४००, ४०४, ६१७, विमानस्य विधाए-३७४, ३७५;

यात्रा-३०६, ३०७, ३३६, ३४१, ३४७, ३५५, ४२०

विराध — देखिये 'राक्षस'

विश्वकर्मा—६१

विश्वरूप—११५-११६ ११७, २७५ २७८-२८०

विश्वामित्र—२०१, २१६, ३०६, ३१२, ३४२, ३७३-३७६, ३८५

विष्णु—२६ ३०, ४७, ६२, ६५, ६६, ६५ १७६ १६७ २३१, २३४, २३८,
२६२, २६३, २६८, २७३, २७५ २७८ ४०८

वीणाही विमान—१०४

वृक्षदेवता—१६१

वनाल—८५, २५६ २७४, ३७७ ३७८, सिद्धि—३२, ३७४

वैकुण्ठ—४३

वैराज लोक—३२८

वैष्णव धनुष—३४६

वैष्णवास्त्र—३५०

शकुन—४६ ७२, ७४, ११५, १५८, १६७ १६८, २४१-२४२, २५३ २५४, २५८,
२७०, २७८, २६५, ६१०, ३६६, ३७८, ४१२, ४१५, ४१८

शङ्कर—२६२, ३६२

शङ्कुकर्ण—देविये 'गक्षम'

शुन—११६-१२०

शबबूड—देविये नाम'

शखपाल—देविये 'गक्षम'

शम्बर—देविये 'गक्षम'

शगी/घाग्गी नगरिया—३०५

शरीर में आवेश—३०२ ३०३, ३१२, ३३६

श्व में प्राण संचार—४०३

शाप—१६ ३०, ३४ ४८, ७४, ७८, ८१, ८३, ६७, १००, १०१, १०३, ११०,
११६, १२०, १२४, १२६, १२६, १३१, १३२-१३३, १४०, १४१, १४२-
१४४, १४६, १७०-१७२, १७८-१८३, १८७-१८६, १६१, १६८, १६६, २०३,
२०५, २०८, २०६-२२०, २२२, २३७, २३८-२४०, २४३-२४७, २४६, २५०,
२६८, ३०३ ३७४, ३७८, ३६०, ३६२, ४०१ ४०४, ४०६-४०८, ४१२,
४१३ ४१५ ४१७-४२०, ४२२, द्वारा रूप परिवर्तन—३६२, निवृत्ति (मुक्ति)
—१८७, २१२, २४०, ३४०, मुख्य—४०७, ल (लज्ज) निवृत्ति—२०३, २१३,
शक्ति (देने की शक्ति)—३०, ३४, २४०, २७०, ४१७

शिरगावधनी विद्या—१६३, २७७, ४१५

शिव—२६, ३०, ३२, ४२, ६१, ६२, ६५, ६६, ११०, १६०, १८२, १८४, २६३,

110442